

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



Vozes e silêncio:

a Poética do (Des)encontro

na Literatura para Jovens em Portugal

Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes Mergulhão

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ESPECIALIDADE EM LITERATURA COMPARADA

2008

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA EM ESTUDOS COMPARATISTAS



Vozes e silêncio:

a Poética do (Des)encontro

na Literatura para Jovens em Portugal

Tese orientada pela Professora Doutora Helena Carvalho Buescu

Teresa de Lurdes Frutuoso Mendes Mergulhão

DOUTORAMENTO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

ESPECIALIDADE EM LITERATURA COMPARADA

2008

Aos meus pais
Aos meus filhos
Ao Luís, companheiro de uma vida

Eis o ruído que não é connosco
por de nós ser parte:
- silêncio, pétala arriscada
da flor em tumulto.

Pedro Támen

Sobre as águas cai o silêncio
e um lento navio é possível.

João Pedro Mésseder

Mas a escrita exige solidões e desertos
E coisas que se vêem como quem vê outra coisa

Sophia de Mello Breyner Andresen

Agradecimentos

A todos os que, directa ou indirectamente, estiveram a meu lado neste percurso, e em particular àquelas pessoas que foram determinantes e imprescindíveis para a prossecução dos meus objectivos, gostaria de expressar a minha profunda gratidão e o meu mais sincero reconhecimento:

À Professora Doutora Helena Buescu, pela confiança, pelo apoio incondicional, pela disponibilidade para me ouvir e ler pelos vários cantos do mundo e, acima de tudo, pela Amizade que o tempo foi fortalecendo e cimentando. As palavras nunca chegarão para dizer o quanto lhe agradeço ter estado a meu lado.

Ao Professor Doutor João Ferreira Duarte não me cansarei jamais de agradecer o voto de confiança que depositou em mim.

À Dra. Catarina Raposo, Presidente do Departamento de Língua e Literatura Portuguesa e Suas Didácticas da E.S.E.P., por ter acreditado em mim desde o primeiro momento, pelo incentivo constante e pela generosidade do seu afecto.

Às Dras. Teresa Coelho, Anne Studer, Joelle Ghazarian e ao Júlio Henriques, por generosamente terem vindo em meu auxílio na parte final deste meu percurso.

Às minhas amigas Paula, Ana, Catarina, Rosa e Nana, pelas palavras de incentivo e ânimo quando as forças pareciam faltar, por terem sabido escutar o meu silêncio sem um lamento, uma reprimenda.

À minha família, que tanto penalizei nesta fase da minha vida, agradeço tudo o que sou. A todos eles – pais, sogros e, sobretudo, ao meu marido e aos meus queridos filhos – agradeço o terem suportado os silêncios, as ausências, as palavras que disse e as que não fui capaz de dizer, a compreensão e o afecto ilimitados, o incentivo constante, a espera silenciosa. Porque vos devo tudo e porque a tudo dão sentido, este trabalho é-vos totalmente dedicado.

Resumo

A literatura portuguesa contemporânea de potencial recepção juvenil tematiza multifuncionalmente as questões relacionadas com a comunicação interpessoal e intergeracional a vários níveis: por um lado, demonstrando que nem sempre o diálogo entre gerações é possível e/ou significativo, gerando situações de incomunicabilidade por vezes irreparáveis; por outro, sublinhando que a inoperância da palavra provoca nos sujeitos adolescentes naturais movimentos de retracção e silenciamento, responsáveis em parte pelo percurso de deambulação no interior de si mesmos em busca da sua identidade e de uma maior consciencialização do seu existir.

As vozes plurais de um sujeito adolescente arquetípico, frequentemente configurado como um eu exemplar, atravessam os universos textuais dando conta das suas inquietações de ordem existencial, psico-emotiva e relacional, instituindo-se o recurso à primeira pessoa como estratégia discursiva e enunciativa preferencial. Nos seus discursos introspectivos, as personagens narrativizam a problemática da constituição do sujeito como ser oscilante e dramático, plasmando na superfície textual os meandros da sua interioridade.

Mas se o diálogo com os outros se impõe frequentes vezes como improdutivo, também é certo que a literatura para jovens não apresenta apenas uma visão disfórica relativamente à comunicação interpessoal. Na verdade, avultam nas narrativas literárias dos anos oitenta e noventa do século XX situações em que a comunhão empática se operacionaliza, pela palavra e pelo silêncio que a emoldura ou que a substitui, em contextos pessoais marcados pela presença física dos sujeitos e naqueles em que a ausência do outro potencia o surgimento de uma comunicação à distância mediada pela escrita. A escrita assume desta forma uma função comunicativa preferencial, embora se revista também de uma função expressiva notória, sobretudo para dar conta da interioridade de um sujeito que nela encontra o espaço íntimo de revelação.

Palavras-chave: Literatura; jovens; linguagem; comunicação; silêncio.

Résumé

La littérature portugaise contemporaine de réception juvénile potentielle thématise multifonctionnellement les questions en rapport avec la communication interpersonnelle et intergénérationnelle à différents niveaux : d'une part, en démontrant que le dialogue entre générations n'est pas toujours possible et/ou significatif, puisqu'il génère des situations d'incommunicabilité parfois irréparables; d'autre part, en soulignant que l'inefficacité de la parole provoque chez les sujets adolescents des mouvements naturels de rétraction et de silence, responsables en partie du parcours déambulatoire à l'intérieur d'eux-mêmes à la recherche d'une identité propre et d'une plus grande conscience de leur existence.

Les voix plurielles d'un sujet adolescent archétypique, fréquemment configuré comme un je exemplaire, traversent les univers textuels en rendant compte de ses inquiétudes existentielles, psycho-émotives et relationnelles, le recours à la première personne s'instituant comme stratégie discursive et énonciative préférentielle. Dans leurs discours introspectifs, les personnages narrativisent la problématique de la constitution du sujet comme être oscillant et dramatique, inscrivant sur la superficie textuelle les méandres de son intériorité.

Mais si le dialogue avec les autres s'impose souvent comme improductif, il est également certain que la littérature pour les jeunes ne présente pas seulement une vision dysphorique de la communication interpersonnelle. En vérité, dans les narratives littéraires des années quatre-vingt et quatre-vingt dix du vingtième siècle, les situations où la communion empathique se concrétise prennent de l'ampleur, par la parole ou par le silence qui l'encadre ou qui la substitue, dans des contextes personnels marqués par la présence physique des sujets et dans ceux où l'absence de l'autre est à l'origine de l'apparition d'une communication à distance passant par l'écrit. L'écrit assume de cette façon une fonction communicative préférentielle, bien qu'il s'agisse aussi d'une fonction expressive notoire, surtout pour rendre compte de l'intériorité d'un sujet qui y trouve l'espace intime de révélation.

Mots-clés : littérature ; jeunes ; langage ; communication ; silence.

Índice

Agradecimentos	5
Resumo	6
Résumé	7
Índice	8
Abreviaturas	10
Introdução	11
Capítulo I – Literatura para Crianças e Jovens: particularidades de um subsistema literário específico	28
1. Literatura para crianças e jovens: o seu lugar no universo literário canónico	29
2. Literatura para crianças e jovens: conceitos e particularidades	40
2.1. Conceptualização e variedade terminológica	40
2.2. Literatura para crianças vs literatura para jovens: pontes e fronteiras	50
3. Dinamismo hermenêutico do leitor infanto-juvenil	55
4. Literatura contemporânea para adolescentes e jovens: temas e modalidades enunciativas	60
Capítulo II – Linguagem e Silêncio: poética do (des)encontro	66
1. Inevitabilidade do dizer (-se)	67
1.1. Em face de si: o palco do eu ou a retórica da intimidade	67
1.1.1. Discurso autodiegético: o narcisismo do narrador	67
1.1.2. Diálogo interiorizado: a dramaturgia da voz	71
1.1.3. Projecção retrospectiva: o lugar de um (re)encontro	75
1.1.4. Indagação e perplexidade: o discurso da itinerância	82
1.1.4.1. Denominação: a interrogação sobre a identidade	82
1.1.4.2. Corpo e identidade: (in)aceitação de si e da sua imagem corporal	85
1.1.4.3. Corpo (a) descoberto: nudez, feminilidade e desejo	93
1.1.4.4. Discurso interrogativo: a inevitabilidade do querer saber	97
1.1.5. O discurso do outro e a monologização do diálogo	105
1.2. Em face do outro: a impossibilidade de não comunicar	108
2. Inoperância da palavra/fecundidade do silêncio	124
2.1. Incomunicabilidade e divergência	124
2.2. Interdição da fala: a palavra que silencia	134
2.3. Retracção e silenciamento do sujeito: em face do outro silenciado	144
3. Comunhão e entendimento com o outro: entre palavras e silêncios	163
3.1. Dedicção e entrega: o sujeito protector	163
3.2. Desfiar o fio da memória: a legitimação do dito	174
3.3. Espaço de convergência e de interdição: a palavra sussurrada	194
3.4. Encontro eloquente à margem do dito: a retórica do silêncio e a gestualidade da ternura	205

Capítulo III – Poética da Escrita: uma retórica da intimidade	216
1. Novas modalidades de escrita: a explosão intimista	217
2. Escrita diarística: o palco privilegiado do eu	220
2.1. A exemplaridade da voz singular	220
2.2. Escrever o amor: secretismo e confidencialidade	232
2.3. A encenação do gesto diarístico	240
3. Escrita epistolar: espaço de revelação e de convergência	244
3.1. O eu e o Duplo: o «diálogo» à distância	244
3.2. O diálogo (im)possível e a solidão da voz	269
3.3. O gesto epistolar: um modo <i>sui generis</i> de comunicação unilateral	282
Conclusão	296
Bibliografia	305
Bibliografia activa	306
Bibliografia passiva referenciada	307

ABREVIATURAS

AC	<i>O Álbum de Clara</i>
AP	<i>A Ana Passou-se</i>
AV	<i>Águas de Verão</i>
CA	<i>Caderno de Agosto</i>
CC	<i>Chocolate à Chuva</i>
CT	<i>Cortei as Tranças</i>
CTQI	<i>Cinco Tempos, Quatro Intervalos</i>
DA	<i>Doçura Amarga</i>
DB	<i>Dietas e Borbulhas</i>
DCJJ	<i>Diário Cruzado de João e Joana</i>
DS	<i>Diário de Sofia & C^a</i>
DSC	<i>Diário Secreto de Camila</i>
FFCM	<i>Um Fio de Fumo nos Confinos do Mar</i>
FM	<i>Flor de Mel</i>
GM	<i>Gaspar e Mariana</i>
GP	<i>O Guarda da Praia</i>
GTR	<i>Gosto de Ti. R</i>
L12	<i>Lote 12 – 2º Frente</i>
LJ	<i>A Lua de Joana</i>
LV	<i>A Lua Não Está à Venda</i>
OAM	<i>Os Olhos de Ana Marta</i>
PMR	<i>Para o Meio da Rua</i>
PP	<i>Paulina ao Piano</i>
RMIR	<i>Rosa, Minha Irmã Rosa</i>
SHMP	<i>Sobre a História dos Meus Pais?</i>
SS	<i>Sentados no Silêncio</i>
SPM	<i>Se Perguntarem Por Mim, Digam que Voei</i>
VRN	<i>Viagem à Roda do Meu Nome</i>
UM	<i>Úrsula, a Maior</i>
UQC	<i>Uma Questão de Cor</i>

Introdução

Introdução

Desenvolver um trabalho de investigação de longo fôlego no âmbito da literatura para jovens impôs-se naturalmente como o percurso desejado e inevitável de quem tem vindo a investir nos últimos anos, em termos pessoais e profissionais, nesta área específica e em franca expansão no nosso país e no contexto internacional. Na verdade, a leccionação das disciplinas de Literatura Infantil e Literatura Infanto-Juvenil, no âmbito da Formação Inicial e da Formação Complementar, na Escola Superior de Educação de Portalegre, e, mais recentemente, a minha participação, enquanto formadora, no Programa Nacional de Ensino do Português, ancoradas ambas numa reflexão teórica que, em simultâneo, fui desenvolvendo e aprofundando, se, por um lado, como julgo, contribuíram para a consolidação de um percurso formativo que se prevê ter continuidade no futuro, por outro, permitiram-me elencar uma série de inquietações de ordem conceptual e teórica que só uma investigação científica alicerçada no método analítico e comparativo poderia, a meu ver, apaziguar.

Apesar de, inicialmente, ter ponderado a hipótese de encetar uma investigação no domínio específico da literatura para crianças, a percepção de que a literatura para jovens tem merecido um menor relevo no seio da crítica literária institucionalizada, aliada ao facto de esse património literário e cultural se revelar particularmente inovador e profícuo a vários níveis no nosso país nos últimos trinta anos, foi determinante na escolha dessa área para a realização do presente trabalho de investigação.

A escolha da área precedeu portanto a selecção do *corpus* e do tema que dá corpo e sentido ao trabalho que agora se apresenta, intitulado *Vozes e Silêncio – a Poética do (Des)encontro*. Contudo, um e outro viriam a impor-se de forma natural, a partir das leituras teóricas entretanto efectuadas, e que, na sua maioria, constam da

bibliografia final, e, obviamente, da leitura de obras destinadas ao público leitor juvenil ao longo do século XX, uma vez que era a literatura contemporânea de potencial recepção juvenil que me interessava analisar. Essa leitura primeira permitiu-me contudo delinear uma série de critérios que seriam posteriormente seguidos na selecção e estabilização final do *corpus* e que me permitiram elencar um conjunto de obras a meu ver representativas das tendências temáticas, formais e genológicas que dominam o panorama da literatura contemporânea de potencial recepção juvenil no nosso país.

O primeiro desses critérios, embora em estreita conexão com o da (problemática, porque subjectiva) inserção das obras no sistema literário canónico, foi o da delimitação de balizas temporais significativas no quadro da literatura contemporânea para jovens em Portugal, de exclusiva responsabilidade de autores portugueses. Assim, e atendendo ao facto de se assistir, “(...) entre finais da década de setenta e o início dos anos noventa (...) ao chamado *boom* da literatura para jovens em Portugal.” (Gomes, 1997: 43), o período considerado relevante para a elaboração do presente estudo foi precisamente o que abrange essas duas últimas décadas do século XX.

No entanto, e apesar de esse período histórico corresponder a um dinamismo editorial sem precedentes no nosso país, com a publicação de uma vasta e inovadora produção para jovens, uma parte significativa dessa produção é claramente paraliterária, como é o caso de séries juvenis de fácil consumo e de grande sucesso na esfera da recepção *Uma Aventura* (1982)¹, *Viagens no Tempo* (1985) e *Asa Delta* (1987), da dupla Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, *Triângulo Jota* (1989), de Álvaro Magalhães, o *Clube das Chaves* (1990), de Maria Teresa Maia Gonzalez e Maria do Rosário Pedreira, *Irmãos Castanheira* (1991), de Clara Pinto Correia, *Vamos Viajar* (1995), de Ana Saldanha, *O Bando dos Quatro* (1997), de João Aguiar, entre outras.

¹ As datas aqui assinaladas reportam-se ao início da publicação das séries evocadas.

Com efeito, e apesar de se lhes reconhecer o mérito na fidelização de um público leitor ávido de leituras de tipo mistério e aventura, as séries juvenis publicadas em Portugal no período pós-1974, e em particular ao longo das duas últimas décadas do século XX, na esteira das publicadas em Inglaterra por Enid Blyton a partir dos anos quarenta – *Os Cinco* e *Os Sete* -, dificilmente poderão ser consideradas literárias devido à excessiva simplificação compositiva e textual que as enforma, marcada pela repetitividade e pela previsibilidade das opções narrativas e discursivas tomadas, pela reduzida densidade psicológica das personagens e pela escassez (ou ausência) de procedimentos retórico-estilísticos que permitam ao jovem leitor extrair da tessitura narrativa sentidos plurais de verdadeira pregnância significativa.

Tal facto determinou *ab initio* a sua não inserção no estudo que agora se apresenta, justamente por se considerar que tal produção, ainda que desempenhe um papel relevantíssimo na captação de leitores potencialmente não adultos, se situa na periferia do sistema literário infanto-juvenil. Assim se justifica, como creio, a opção de excluir de um trabalho académico na área da literatura de potencial recepção juvenil uma produção escrita destinada a uma instância receptiva não adulta que, paradoxalmente, tem alcançado um tão elevado sucesso em termos editoriais e junto do público leitor adolescente e juvenil nas últimas décadas no nosso país - opção passível de crítica, aliás, porque subjectiva, sobretudo se se atender aos baixos níveis de literacia que continuam a persistir em Portugal, tal como o recente relatório PISA veio confirmar, e ao contributo dessa vasta produção na implementação de hábitos de leitura nas camadas mais jovens da população.

No entanto, e se, como defendo, a literatura de potencial recepção infantil e/ou juvenil é, antes de mais, literatura, advogo que nem todos os livros escritos a pensar no destinatário infanto-juvenil devem ser analisados num trabalho de investigação com os

objectivos que este tem². Deverão sê-lo, sim, *grosso modo* todos aqueles que, embora atendendo à especificidade condicionante de um ser em formação e às naturais limitações decorrentes do seu conhecimento enciclopédico do mundo, não se limitem a oferecer-lhe um mundo simplificado ou demasiado previsível nem se atenham a uma linguagem desprovida de procedimentos retórico-expressivos sob o pretexto de a instância descodificadora não conseguir, no seu percurso solitário, aceder de forma autónoma e compreensiva a esse universo simbólico de representação do real.

Tal não significa que considere as séries um produto de qualidade menor e que descure a sua eficácia comunicativa, mas julgo que o modelo paraliterário seguido só por si tornaria mais problemática a sua inserção num trabalho desta natureza. Acresce-se, todavia, que as séries não se revelam particularmente significativas do ponto de vista temático para a elaboração deste estudo, uma vez que nelas se privilegia a acção e a tentativa de resolução de um mistério ou enigma e não as formas de comunicação interpessoal abordadas por uma narrativa mais elaborada quer do ponto de vista compositivo e narratológico quer do ponto de vista retórico-discursivo, uma narrativa literária que coexiste, nas mesmas coordenadas espacio-temporais, com a publicação das séries juvenis de grande consumo.

De facto, e paralelamente a essa intensa produção para os mais novos, que, reconheça-se, mudou de forma inequívoca a relação dos jovens com a leitura no fim do século XX, assiste-se nesse mesmo período, e em grande parte devido ao clima de liberdade que o regime democrático instaurou no nosso país, ao surgimento de uma literatura para jovens marcada por “(...) uma aproximação gradual a temas que se encontravam arredados da produção literária ou eram tratados de modo menos directo.” (Gomes, 1997: 45) durante a época do Estado Novo, dando conta de uma mudança de

² Pela sua inegável importância a vários níveis, as séries merecem contudo uma especial atenção no âmbito da sociologia da leitura, justificando-se, a meu ver, o seu estudo noutro momento e noutro lugar.

paradigma também ao nível da literatura de potencial recepção juvenil, uma literatura que acompanhou, a meu ver de forma exemplar, as mudanças operadas no seio da sociedade portuguesa nesse período.

Efectivamente, Portugal assistia, no final dos anos setenta, início dos anos oitenta, a uma fase de transição, marcada por diversas movimentações políticas, ideológicas, sociais e culturais decorrentes da instauração de um novo regime, fase essa que se traduziu numa completa alteração das mentalidades, dos códigos sociais de conduta e numa renovação sem precedentes ao nível das estruturas familiares. De facto, a evolução socio-económica e cultural e a democratização dos costumes possibilitaram o surgimento de novas estruturas familiares e a redefinição dos papéis tradicionalmente desempenhados por homens e mulheres na sociedade e no microcosmos familiar, bem como transformações profundas nos modelos de autoridade parental e, consequentemente, nos relacionamentos intergeracionais.

A literatura de potencial recepção juvenil, em grande parte pela mão de Alice Vieira, que se viria a afirmar no panorama literário para o público adolescente e juvenil como “(...) a grande revelação da literatura portuguesa para jovens dos anos oitenta e noventa (...)” (Gomes, 1997: 45), soube dar conta dessa evolução da sociedade portuguesa contemporânea, colocando no centro das narrativas literárias destinadas ao público juvenil protagonistas adolescentes que, frequentemente na primeira pessoa, dão conta dos seus problemas, das suas hesitações e das oscilações do seu sentir, do mesmo modo que manifestam nos seus discursos plurais a insatisfação que as situações de abandono físico ou afectivo e de incomunicabilidade vividas no seio familiar provocam no seu íntimo.

Nunca, até então, os livros destinados a um público adolescente e juvenil tinham adoptado o ponto de vista do adolescente como predominante. Na realidade, até ao início dos anos oitenta, e salvo honrosas excepções, como é o caso invulgar da produção literária de Sophia de Mello Breyner Andresen para os leitores pré-adolescentes, o grande nome da literatura para crianças da segunda metade do século XX³, a literatura para jovens, de cariz tendencialmente pedagógico e moralista, encontrava-se não raro ao serviço da ideologia dominante, como sucedia por exemplo com as novelas de Odette de Saint-Maurice⁴, condicionando os discursos e as formas de actuação das personagens. O acesso ao seu mundo interior estava naturalmente vedado e submetido à focalização heterodiegética ou onisciente de um narrador, quase sempre adulto, que conduzia o rumo dos acontecimentos e emoldurava os diálogos das personagens frequentemente com apreciações de carácter judicativo e moralizante⁵.

Sinal dos tempos⁶, a narrativa literária para a juventude, nas duas últimas décadas do século XX, pela mediação de Alice Vieira mas também de escritores como Luísa Ducla Soares, Ana Saldanha, António Mota, Maria Teresa Maia Gonzalez, Violeta Figueiredo, Manuel António Pina, Alexandre Honrado, Catarina Fonseca, Ana

³ A obra de Sophia não será contudo analisada por ter sido, na sua essência, publicada num período temporal anterior ao que se refere o presente estudo e também porque as suas obras, preferencialmente destinadas a crianças ou a pré-adolescentes, assenta sobretudo numa matriz fantástica e maravilhosa que apenas será evocada, no presente trabalho, enquanto intertexto privilegiado em algumas obras e propositadamente ao serviço da educação literária do jovem leitor e, ainda assim, nas suas formas mais tradicionais.

⁴ Na realidade, como assinala Garcia Barreto, os temas abordados por Odette de Saint-Maurice, a partir dos anos 40, eram “(...) claramente filiados numa literatura de pressupostos balizados por um tempo e uma concepção da vida rapidamente ultrapassada com a queda do regime do Estado Novo” (Barreto, 1998: 66).

⁵ Na sua tese de doutoramento, Isabel Vila Maior (2003) analisa de forma exaustiva as representações e as estratégias narrativas na literatura para jovens em Portugal em pleno regime ditatorial e no período democrático que lhe sucedeu, sublinhando justamente as mudanças significativas operadas em Portugal entre esses dois tempos e as repercussões que tais mudanças tiveram ao nível da literatura de potencial recepção juvenil. Nesse seu trabalho de investigação, norteado por critérios periodológicos que lhe permitem atribuir uma vertente claramente documental, Isabel Vila Maior destaca justamente a mudança de paradigma ao nível da literatura para jovens a partir de 74, uma literatura mais despojada e liberta de condicionalismos ideológicos e políticos, de pendor menos moralizante e mais atenta às necessidades e aos anseios da geração saída da revolução de Abril.

⁶ Francis Fukuyama assinala precisamente que “(...) a mudança mais importante registada nas sociedades contemporâneas foi o aumento do individualismo” (Fukuyama, 2000: 146).

Maria Magalhães e Isabel Alçada (no caso destas duas escritoras, sobretudo com a publicação dos *Diários*, na recta final do século XX), entre outros, concedeu o protagonismo aos mais novos, possibilitando a livre expansão da sua interioridade, e abriu caminho para novas modalidades de escrita, como os diários e as narrativas epistolares, em que os sujeitos textuais, em tom assumidamente confessional, se expõem e se dão a conhecer pela escrita de pendor intimista.

Neste contexto, merece particular destaque a obra de Alice Vieira não só pela regularidade da produção literária desta autora para o público adolescente e juvenil, com cerca de duas dezenas de títulos publicados nas duas últimas décadas do século XX, mas principalmente pela qualidade da sua “(...) escrita enxuta, cuja carga poética se acentua nas descrições de devaneios oníricos e em certos momentos de um lirismo tocante (...)” (Gomes, 1997: 45) e pela sensibilidade da escritora no tratamento de temas relacionados com a fase da adolescência.

Na verdade, Alice Vieira impôs-se como o grande nome da literatura de potencial recepção juvenil nas duas últimas décadas do século XX, oferecendo-nos “(...) algumas das imagens mais vívidas e autênticas do mundo da infância e adolescência que encontramos na nossa literatura contemporânea.” (Gomes, 1997: 45), facto que só por si justificaria, como creio, o predomínio das obras desta autora no *corpus* seleccionado para a elaboração do presente estudo, um trabalho que pretende analisar um conjunto de obras consideradas significativas num período crucial e incontornável da literatura para jovens no nosso país e no qual Alice Vieira foi, indubitavelmente, um nome maior.

No entanto, e para além da relevância da produção de Alice Vieira no período em análise, e de essa produção *exemplar*, nas palavras de José António Gomes (cf. Gomes, 1997: 45), marcar a viragem no domínio da literatura para jovens no nosso país,

como refere Garcia Barreto⁷, foi sobretudo o facto de as questões da linguagem (entenda-se, verbal) e do silêncio surgirem como fulcrais na maior parte das suas obras que se revelou determinante no momento de selecção do *corpus* do presente trabalho de investigação, uma vez que foi esse o tema que se impôs naturalmente como aglutinador para a sua elaboração. Com efeito, a pertinência dos temas abordados em obras como *Rosa, Minha Irmã Rosa, Lote 12 – 2º Frente, Chocolate à Chuva, Águas de Verão, Flor de Mel, Viagem à Roda do Meu Nome, Paulina ao Piano, A Lua Não Está à Venda, Úrsula, a Maior, Os Olhos de Ana Marta, Caderno de Agosto* ou *Se Perguntarem Por Mim, Digam Que Voei*, nomeadamente a orfandade afectiva de algumas das personagens adolescentes (na sua maioria femininas) e os problemas de comunicação que norteiam as relações intergeracionais e intrafamiliares justifica, a meu ver, a preponderância de tais obras no estudo comparativo efectuado.

Foi, aliás, o critério temático que implicou a não inserção de outros títulos da mesma autora no *corpus* seleccionado, nomeadamente as narrativas de fundo histórico, como *A Espada do Rei Afonso* (1981) ou *Este Rei Que Eu Escolhi* (1983), e aquelas que, escapando à propensão de Alice Vieira para uma escrita imbuída de um lirismo por vezes comovente (sem resvalar contudo para a pieguice fácil ou a retórica inútil (cf. Gomes, 1997: 45)), subvertem o estatuto tradicional de algumas figuras típicas dos contos de fadas (cf. Gomes, 1998: 17), como sucede com *Graças e Desgraças da Corte de El-Rei Tadinho*.

Foi ainda o critério temático, aliado ao da relevância da narrativa que marca o início da produção literária de Alice Vieira para o público juvenil, que originou a inclusão de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, a obra inaugural de Alice Vieira, publicada em

⁷ Defende precisamente o autor da obra *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal* que, “(...) com a publicação de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, (...) deu-se um salto em frente na literatura portuguesa de vertente juvenil” (Barreto, 1998: 67).

finais dos anos setenta (e, portanto, anterior ao período seleccionado), no *corpus* do presente estudo. Na verdade, essa obra, hoje considerada decisiva no panorama da literatura especialmente dirigida a uma instância receptiva não adulta no nosso país, publicada em 1979 e galardoada nesse mesmo ano com o Prémio Ano Internacional da Criança instituído pela editora Caminho, constitui um marco decisivo e incontornável na produção literária da autora para uma franja de leitores situada nas fases da adolescência e juventude e, conseqüentemente, na literatura portuguesa finissecular de potencial recepção juvenil, facto que me levou a incluí-la no *corpus* do presente trabalho, até porque esse projecto inicial de Alice Vieira teve continuidade com a publicação de *Lote 12-2º Frente* (1980) e *Chocolate à Chuva* (1982)⁸, obras em que se assiste ao crescimento de Mariana, a protagonista da trilogia, de sua irmã Rosa e às naturais alterações operadas no seu seio familiar e no seu grupo de amigos.

A trilogia, também ela inovadora no contexto da literatura para jovens, estabelece os alicerces de um percurso sólido de uma autora que encontrou na escrita para este público específico um terreno particularmente fértil para demonstrar as suas qualidades de escritora, a sua visão crítica da sociedade portuguesa dos finais do século XX e, em especial, a sua sensibilidade na abordagem literária de temas relacionados com a fase de crescimento em que as personagens adolescentes que povoam os universos textuais por si criados se encontram. A facilidade com que Alice Vieira dá corpo e voz a personagens adolescentes, maioritariamente femininas, nas suas narrativas demonstra, aliás, o profundo conhecimento que a autora possui do mundo empírico e dos jovens que o habitam, confrontados com problemas de ordem existencial, afectiva e relacional a que certamente não será alheio o clima de alguma instabilidade e convulsão social e política que o regime democrático acarretou.

⁸ Não faria portanto sentido excluir deste trabalho a análise de uma obra pioneira e determinante no quadro da literatura contemporânea para a juventude só porque a data da sua publicação é anterior a 1980.

Neste contexto, e instituindo-se como natural reflexo das modificações operadas na sociedade portuguesa finissecular, a literatura de potencial recepção juvenil, magistralmente conduzida por Alice Vieira naquele que, à distância, pode ser considerado o período de ouro da literatura para jovens no nosso país - *grosso modo* as duas últimas décadas do século XX -, esteve particularmente atenta à emancipação feminina e ao novo papel social desempenhado pela mulher portuguesa no período pós-revolucionário. E seja pelo facto de serem sobretudo as mulheres que, nesse período, escrevem de forma mais regular e sistemática para o público adolescente e juvenil, seja porque, ao nível da esfera da recepção, o público leitor preferencial das obras é também ele, na sua maioria, feminino, como o demonstram os diversos estudos realizados no nosso país sobre hábitos de leitura e literacia, e dos quais se destaca o conduzido, nos anos noventa, por Ana Benavente (1996), o certo é que as obras publicadas nessas duas décadas dão preferencialmente voz a personagens adolescentes femininas, que, na primeira pessoa, discursivizam os problemas e os anseios relacionados com a sua dupla condição de mulheres e de seres em crescimento, desfazendo tabus como o da sexualidade e abordando com frontalidade e naturalidade outros temas relacionados com o mundo feminino, como as transformações físicas e emocionais que a entrada na puberdade acarreta e os problemas de ordem existencial, afectiva e relacional com que as jovens se deparam nessa importante fase do seu crescimento.

Tal constatação não impediu, contudo, que se tivesse em conta, na realização deste trabalho, outras obras em que o protagonismo fosse exclusivamente (como sucede em *Viagem à Roda do Meu Nome*, de Alice Vieira) ou na forma partilhada (como é o caso de *Gaspar e Mariana*, de António Mota, *Dietas e Borbulhas*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, ou *Diário Cruzado de João e Joana*, da dupla Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada) assumido por personagens masculinas, uma vez que a questão do

feminino, embora ligada às questões da comunicação, se revela subsidiária do tema aglutinador que dá corpo e sentido ao presente trabalho de investigação – a Poética do (Des)encontro.

Assim, e se de facto a análise das obras não pode ignorar a preponderância do feminino na literatura especialmente dirigida a um público leitor situado nas fases da adolescência e da juventude nesse final do século XX, importa, sobretudo, verificar de que forma se concretiza a questão da linguagem nas obras em análise e o modo como as personagens assumem discursivamente, em face de outro(s) ou de si mesmas (ou ainda, de forma diferida, do leitor, estatutariamente tornado seu confidente) as dificuldades de comunicação interpessoal e/ou intergeracional experienciadas.

Obviamente que um estudo de natureza comparativa no âmbito concreto da literatura de potencial recepção juvenil de autoria portuguesa, como é o caso, apesar de incidir num tópico de reflexão e análise concreto, não pode descurar o período cronológico a que a publicação das obras que constituem o seu *corpus* se reporta, pelo que, inevitavelmente, se procurará sublinhar o dinamismo e a proficuidade de uma produção literária especialmente destinada ao público leitor português adolescente e juvenil nesse período temporal específico e retirar ilações também a esse nível, procurando conciliar os movimentos analíticos que sustentam o caminho seguido pela investigação e as naturais operações de síntese que daí decorrem.

Contudo, e porque não se trata, em rigor, de um trabalho no âmbito da sociologia da leitura, nem sequer no da história da literatura, nem todas as obras publicadas nesse período concreto serão objecto de análise no contexto da investigação conduzida⁹. Sê-lo-ão apenas as que, pela pertinência dos temas abordados, pelas opções formais e

⁹ Ainda assim, e apesar de outros textos e outros autores poderem igualmente figurar num trabalho desta natureza, considero que a selecção das obras obedece ao critério da sua representatividade no panorama da literatura para jovens nessa fase final do século XX.

genológicas tomadas pelos seus autores, se coadunam, a meu ver, com o tópico de reflexão escolhido para a elaboração deste trabalho, facto que me levou a incluir alguns títulos (os considerados mais relevantes) da colecção *Profissão: Adolescente*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, no *corpus* seleccionado, uma vez que, e apesar de não ser consensual a sua inserção no sistema literário, como veremos em momento posterior, a colecção, com características diferentes das das séries anteriormente evocadas, procura retratar os problemas da juventude portuguesa da última década do século XX, enfatizando os aspectos relacionais e identitários com que o jovem se depara no seu percurso de auto-descoberta.

Justificados assim, como creio, os critérios que nortearam a selecção do *corpus* para a elaboração do presente estudo, importa, neste momento, referir os procedimentos metodológicos que o sustentam e lhe dão corpo. Na realidade, a perspectiva metodológica e analítica adoptada, que deriva do carácter comparativo deste trabalho, incidirá na aproximação temática entre os textos e não na subordinação a critérios de ordem genológica ou periodológica. As obras serão por isso analisadas a partir do problema da centralidade dos discursos na construção dos sujeitos em formação e em função da pertinência dos tópicos declinados mas nunca numa perspectiva meramente diacrónica e não problematizante.

Daí que os movimentos analíticos, convivendo embora com soluções mais económicas que implicam actividades de selecção e síntese do material diegético menos relevante, partam, num primeiro momento, do discurso mimético das protagonistas adolescentes em face de si próprias e procurem dissecar os mecanismos linguísticos e técnico-literários que o materializam e lhe dão sentido. Num segundo momento, a análise do discurso do eu em face de outro(s) sublinhará, por um lado, as dificuldades de comunicação interpessoal e intergeracional que dominam as relações entre jovens e

adultos na narrativa para uma instância receptiva preferencialmente juvenil nas duas últimas décadas do século XX, em especial as relações entre pais e filhos (na sua maioria, raparigas), e, por outro, a aproximação e a comunhão empática que se verifica sobretudo entre gerações cronologicamente mais distanciadas no tempo, como é o caso das relações entre jovens e avós (ou seus substitutos funcionais), ou entre amigos. Num terceiro momento, procurar-se-á demonstrar o modo como a escrita, concretizada por diversos sujeitos textuais na prática diarística ou epistolar, se institui, nos textos seleccionados, como o mecanismo discursivo e compositivo privilegiado para confirmar a tendência intimista da literatura portuguesa de vertente juvenil finissecular.

Como facilmente se percebe neste contexto, nem todas as obras merecerão o mesmo destaque, porque nem todas abordam com a mesma profundidade os temas em análise. Assim, narrativas como *Rosa*, *Minha Irmã Rosa*, *Flor de Mel*, *Os Olhos de Ana Marta*, *Cortei as Tranças*, *A Lua de Joana*, *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*, *Diário Secreto de Camila* ou *Diário Cruzado de João e Joana* serão naturalmente objecto de uma reflexão mais detalhada e convocadas em diferentes momentos desse percurso analítico conforme a pertinência e o significado dos excertos escolhidos. Pelo contrário, outras obras haverá que serão apenas evocadas e/ou analisadas pontualmente e de forma colateral pela menor relevância e adequação ao tópico escolhido, o que não significa, obviamente, que tal gesto deva ser entendido como um sinal de denegação do valor literário das obras em apreço.

E porque a narrativa literária, no período em estudo, atribui aos diferentes modos de expressão literária, e muito em particular ao monólogo e à narração (em grande parte autodiegética), um relevo e uma complexidade retórico-discursiva que, para além de estimularem a capacidade intelectual do jovem leitor, permitem emoldurar e dar sentido ao dito e ao que fica por dizer, recorrer-se-á a uma manobra hermenêutica que consistirá

em convocar ocasionalmente sequências narrativas ou intrusões dos diferentes narradores que ajudem a clarificar os diálogos e os silêncios das personagens.

Pelo exposto se compreende, como julgo, que a natureza comparativa do presente trabalho na área da literatura para jovens assenta, como não poderia deixar de ser, na análise temática, discursiva e estilística dos textos seleccionados, facto que justifica, a meu ver, a dimensão do segundo capítulo “Linguagem e Silêncio: poética do (des)encontro” e o seu (intencional) desfasamento relativamente aos que o emolduram. Mas esse percurso interpretativo necessita, naturalmente, e em primeiro lugar, de uma sustentação teórica que o legitime. Por isso, a análise das obras será antecedida de um primeiro capítulo dedicado a pressupostos de ordem conceptual e terminológica que ajudem enquadrar e a fundamentar as opções tomadas nos capítulos II e III.

O trabalho encontra-se portanto dividido em três capítulos, o primeiro dos quais pretende dar conta, em síntese, das perspectivas teóricas em torno da literatura de potencial recepção infanto-juvenil e da tese da sua legitimação no quadro dos estudos literários, perspectiva que tenho vindo a assumir e a defender nos últimos anos¹⁰ e que pretendo ver reiterada e sublinhada com a presente dissertação. Neste primeiro capítulo se evidenciarão as particularidades desse subsistema literário específico, nomeadamente a sua validação e a sua inserção no universo literário canónico; a sua abrangência conceptual e terminológica bem como a especificidade condicionante de uma instância receptiva preferencialmente não adulta. O capítulo terminará com um breve panorama histórico que procurará traçar as tendências genéricas da literatura portuguesa para o público adolescente e juvenil em Portugal nas duas últimas décadas do século XX,

¹⁰ Refiro-me, entre outras, às participações, com comunicação, nos congressos internacionais promovidos pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, em 2001, e pela Universidade do Minho, em 2007 e 2008, e por artigos publicados em algumas obras de referência como *Pedagogias do Imaginário* (2002) e *Imaginário, Identidade e Margens* (2007).

destacando-se, naturalmente, as que serão retomadas e confirmadas ao longo do presente trabalho pela análise dos textos seleccionados.

O segundo capítulo encontra-se subdividido em três pontos essenciais, intitulados “Inevitabilidade do dizer (se)”, “Inoperância da palavra/ fecundidade do silêncio” e “Comunhão e entendimento com o outro: entre palavras e silêncios”. Neste capítulo nuclear se procurará demonstrar que, nos textos em análise, o predomínio da primeira pessoa (e da narração autodiegética) se institui como um vector axial na construção das personagens adolescentes que, recorrendo preferencialmente à palavra monologal e a uma retórica da intimidade a que frequentes vezes só o leitor tem acesso, manifestam, nos seus discursos plurais, as suas inquietações, os seus desejos mais íntimos e os problemas de ordem afectiva e relacional que decorrem das situações de incomunicabilidade e divergência interpessoal e intergeracional com que se deparam habitualmente.

Do mesmo modo se procurará demonstrar que a perspectiva adoptada, a do ser em crescimento, totalmente inovadora no contexto da literatura para jovens no nosso país, serve o intuito de validação do mundo adolescente e a consequente desvalorização dos adultos, não raro submetidos ao olhar impiedoso e crítico dos mais novos, naquela que se afigura como uma subtil estratégia de captação do público leitor adolescente e juvenil, um público que, muito provavelmente, faz activar no momento da leitura naturais mecanismos de projecção.

A parte final do capítulo procurará, contudo, realçar a proximidade afectiva e a comunhão empática que se regista nas obras entre jovens e menos jovens, nele se atribuindo um destaque particular às formas de comunicação potenciadas pela palavra, dita e sussurrada, pela gestualidade da ternura e pela loquacidade do silêncio.

Finalmente, o terceiro capítulo, de certa forma dando continuidade a essa linha de investigação que permite analisar nos textos momentos de comunhão e entendimento entre as personagens numa comunicação do tipo presencial, sublinhará a importância da palavra escrita como forma de o sujeito, através da prática diarística, se dar a conhecer a si próprio (e indirectamente ao leitor ou a um interlocutor mudo, sem capacidade de resposta) e de se revelar ao outro, seu especular, num contexto de comunicação diferida que a escrita epistolar potencia. Particular relevância assumirá, neste momento final, a reflexão sobre a tendência intimista que domina a literatura para jovens no período em estudo, pelo que a análise dos textos será aqui condicionada não só por critérios temáticos mas também, inevitavelmente, genológicos e formais, dando conta da adopção de novas modalidades de escrita que, à semelhança da sua congénere para adultos, permitem, na literatura de potencial recepção juvenil finissecular, a livre expansão da subjectividade enunciativa.

Do percurso analítico entretanto trilhado se procurará dar conta na conclusão deste trabalho, embora a meu ver se possa desde já antecipar que as obras destinadas ao público adolescente e juvenil, nesse período particular da nossa História, marcadas por uma duplicidade semântica e por um sentido estético que as permitem configurar como obras de grande qualidade, abordam literariamente temas relacionados com o mundo adolescente e juvenil com um profundo sentido filosófico e humanista, concedendo o protagonismo a sujeitos textuais que, reflectindo as naturais inquietações dos jovens portugueses nesse fim-de-século, assumem, na primeira pessoa, pelas palavras e pelos silêncios que as sublinham, os encontros e desencontros interpessoais e intergeracionais que a vivência em democracia acarretou.

Capítulo I

Literatura para Crianças e Jovens:
particularidades de um subsistema literário específico

1. Literatura para crianças e jovens: o seu lugar no universo literário canónico

Motivos de ordem histórica, social e cultural contribuíram para que, durante muito tempo, se tivesse negado a existência de um subsistema literário infantil (ou infanto-juvenil¹¹). De entre esses motivos, destacam-se: a) a pouca relevância e o descrédito concedidos pelos estudos epistemológicos, culturais e pedagógicos pré-rousseauístas à infância e às suas representações sócio-culturais e literárias (cf. Jan, 1985: 8; Lluch, 2008: 3), com implicações directas ao nível da inaceitação da existência de uma produção textual (literária ou não-literária) destinada ao público infantil; b) o perspectivar a criança como um ser limitado ao nível das suas capacidades intelectual, perceptiva e estético-valorativa, o que, por um lado, inviabilizaria o seu acesso ao universo simbólico e metafórico do texto literário (que não lhe seria, portanto, expressamente endereçado), e, por outro, obrigaria à imposição de “(...) constrangimentos sócio-semióticos (...)” (Diogo, 1994: 12) que acarretariam a perda do valor literário do texto e a sua redução a um grau mínimo de inteligibilidade (quase) infantilizante – termo que assume, neste contexto, uma conotação negativa evidente.

Ambos os pressupostos assentam, como se percebe, sobre a tese da inexistência da literatura infantil enquanto fenómeno literário. Porém, tais argumentos¹² são genericamente entendidos por Isabelle Jan como *pirouettes*¹³ (Jan, 1985: 7), uma vez

¹¹ A questão da terminologia não é pacífica, pelo que merecerá uma reflexão mais pormenorizada no ponto 2 do presente capítulo. De momento, utiliza-se a expressão mais recorrente no domínio dos Estudos Literários, *Literatura Infantil*, para aludir a uma produção literária mais vasta, direccionada para o público leitor não adulto.

¹² Refere Isabelle Jan, peremptoriamente, a este respeito: “La littérature enfantine existe-t-elle? (...) Répondre, par exemple, qu’il n’y a pas de «littérature enfantine», il n’y a que la «bonne» littérature est une de ces pirouettes qui, loin d’être dénuée de sens, en présente beaucoup au contraire, mais circonstancielle (...)” (Jan, 1985: 7). Das palavras de Jan se deduz que tal movimentação argumentativa sinaliza o descrédito dos que a utilizam para aludir à literatura para crianças, refutando a sua existência.

¹³ Mantenho aqui a expressão francesa, que considero mais expressiva do que a sua tradução em português.

que, e sublinhando as palavras de Juan Cervera, “(...) actualmente ninguém se atreve a negar a (...) existência [da literatura infantil] e a sua necessidade, ainda que proliferem as discrepâncias em torno do seu conceito, da sua natureza e dos seus objectivos (...)” (Cervera, 1992: 9)¹⁴.

De facto, a actual proliferação de textos destinados a uma instância receptiva não adulta atesta uma dinâmica produtiva e editorial impossível de refrear. Aliás, desde os anos 80 do século XX, período em que, como refere José António Gomes, “(...) se assistiu ao chamado *boom* da literatura para jovens em Portugal.” (Gomes, 1997: 43), o volume de obras destinadas à infância e à juventude, no caso português, e à semelhança do que sucede a nível internacional, tem aumentado de forma tão significativa que já ninguém, devidamente (in)formado, parece estar em condições de poder contestar a existência de um fenómeno semiótico em rápido processo de consolidação. Inevitavelmente, essa intensa produção literária (e paraliterária¹⁵) para os mais novos tem potenciado o surgimento (e a afirmação cada vez mais consistente) de uma crítica especializada e institucionalizada que encontrou no campo da literatura para crianças e jovens o seu objecto de estudo preferencial.

Assim, se nas duas últimas décadas do século XX críticos literários como Isabelle Jan (1985), Juan Cervera (1992), Peter Hunt (1994), Aguiar e Silva (1981), Lindeza Diogo (1994), José António Gomes (1997) ou Sérgio Sousa (1998), entre muitos outros, assumiam já, como um dado adquirido e inquestionável, a existência da literatura para crianças, evocando argumentos económicos, sociológicos e inclusive

¹⁴ As traduções de todas as citações em língua estrangeira incluídas neste trabalho são da minha responsabilidade, pelo que, a partir deste momento, e sempre que tal aconteça, se omitirá esse facto, por considerá-la informação redundante.

¹⁵ Refere Anabela Branco de Oliveira a propósito do conceito paraliteratura que se trata de uma “(...) literatura semanticamente oposta aos cânones que regem a chamada literatura dominante, oficial, académica. No entanto, esta designação também se aplica a textos menos trabalhados, com menos elaboração formal e estética, com menos ambição cultural do que os textos da literatura consagrada” (Oliveira, 2000: 361).

pedagógicos para justificar a pervivência e a legitimação de um sistema semiótico com particularidades muito específicas,¹⁶ o início do século XXI assistiu ao “(...) apaziguamento das inquietações teóricas (...)” (Diogo, 1994: 73)¹⁷ e ao alargamento de uma produção ensaística e crítica de relevante qualidade científico-pedagógica em torno da literatura de potencial recepção infantil e/ou juvenil, para o que terá contribuído, entre outros factores, a aposta crescente em Congressos Nacionais e Internacionais como os promovidos pelas Universidades do Minho (desde 1999) e de Trás-os-Montes e Alto Douro (em 2001 e 2005), pela Escola Superior de Educação de Beja (entre 1999 e 2006) ou pela Fundação Calouste Gulbenkian (desde 1980), só para referir os de maior projecção e visibilidade¹⁸.

Por conseguinte, se quer do ponto de vista da economia, da sociologia da literatura (e até da pedagogia) quer do da crítica e da teoria literárias é inquestionável a existência do objecto literatura infantil (qualquer que seja o significado atribuído ao adjetivo «infantil»), é ao nível do seu estatuto e da sua (não) inserção no paradigma literário canónico que se colocam (ainda) alguns problemas de ordem teórica e/ou conceptual (cf. Diogo, 1994: 9).

Na realidade, a literatura infantil, durante muito tempo (e porventura ainda hoje) considerada por alguns como um subproduto da sua congénere para adultos e

¹⁶ Com efeito, as opiniões dos autores mencionados apontam todas no mesmo sentido: o da impossibilidade de negar a existência física da literatura infantil, destacando-se aqui, a título meramente exemplificativo, algumas dessas opiniões: “Aunque sólo sea con la ayuda de argumentos sociológicos, el volumen de las ediciones de la literatura infantil, la cantidad de personas empleadas en su gestión y la variedad y transcendencia de actividades que genera avalan la existencia de la literatura infantil. El creciente número de lectores, la demanda en aumento de sus libros, y el auge en cantidad y calidad de los escritores a ella dedicados son un testimonio claro de su realidad” (Cervera, 1992: 9). Também Isabelle Jan se refere ao argumento económico para justificar a existência da literatura infantil: “Assurément elle (la littérature enfantine) se porte bien économiquement” (Jan, 1985: 9). Em Portugal, e mais recentemente, Sérgio Sousa dirá que “(...) em termos sociológicos, económicos (...) e pedagógicos não há qualquer dúvida sobre a efectiva existência do objecto «literatura infantil»” (Sousa, 1998: 67).

¹⁷ Com efeito, já em 1994, Lindeza Diogo antevia “a estabilização e a legitimação do campo” (Diogo, 1994: 73). O futuro deu-lhe razão.

¹⁸ Ainda neste capítulo retoma-se e desenvolve-se esta questão de forma mais aprofundada.

frequentemente apontada como uma forma literária menor (cf. Hunt, 1994: 6-7, 20-26), viu dificultado o seu processo de legitimação por diversos motivos.

Em primeiro lugar, por ver sobreposto ao nome «literatura» o atributo «infantil», com as inevitáveis implicações negativas daí decorrentes. Com efeito, a amplitude semântica do atributo permitiria, na perspectiva de alguns críticos (cf. Góes, 1984: 1-20), considerar «infantil» uma instância descodificadora extratextual cuja especificidade condicionante minimizaria o grau de exigência dos textos, entendidos de forma pejorativa como «infantis» (ou «infantilizantes»). O lexema «literatura» seria, deste modo, semanticamente contaminado pelo atributo, o qual, ao invés de lhe garantir especificidade, modificaria o seu conteúdo semântico, passando a «literatura infantil» a ser considerada o conjunto da produção textual (não necessariamente literária) destinada ao público infantil¹⁹. Ora, tal posicionamento crítico parte do equívoco de entender os sintagmas *livros para crianças* e *literatura infantil* como equivalentes (cf. Lesnik-Oberstein, 1996: 23)²⁰, quando, como sabemos, “(...) nem toda a publicação para crianças é literatura (...)” (Cervera, 1992: 12).

Um segundo motivo que explica as dificuldades de legitimação da literatura infantil prende-se com o facto de se atribuir frequentemente a uma certa narrativa

¹⁹ Com o nítido propósito de desvalorizarem e desqualificarem a instituição da literatura infantil como literatura (cf. Diogo, 1994: 7), alguns críticos vêm no adjetivo presente no sintagma «literatura infantil» uma outra ambiguidade: o facto de poderem ser as crianças, elas próprias, as autoras dos textos que fazem parte do *corpus* da literatura infantil. Ora, assinala Isabelle Jan a este propósito: “(...) la littérature enfantine n’est pas écrite par les enfants, mais par les adultes, pour les enfants” (Jan, 1985: 179). Ou seja, as produções infantis só podem ser entendidas como meros exercícios textuais, uma vez que as crianças não possuem ainda uma consciência metaliterária, escrevendo por imitação e a partir de indutores fornecidos pelo professor, em contexto de sala de aula.

²⁰ Na realidade, na tentativa de sistematizar a opinião da crítica a este propósito, Karín Lesnik-Oberstein sublinha: “The first and most basic step critics take in defining «children’s literature» (...) is to differentiate books used for didactic or educational purposes from «children’s literature» (Lesnik-Oberstein, 1996: 23). Parece-me, contudo, que não se trata apenas de distinguir os denominados livros-documentário (alguns de boa qualidade) e literatura para crianças, como sugere a autora de “Defining children’s literature and childhood”, porque essa distinção não levanta *a priori* grandes problemas. É ao nível das obras construídas segundo o modelo narrativo que a distinção entre livros e literatura para crianças se revela a meu ver mais problemática.

infantil uma dupla finalidade socializante e moralizadora (cf. Diogo, 1994: 11). A tradição demonstra, com efeito, que alguns livros para crianças ou jovens, por vezes com um nítido propósito pedagógico-formativo, veiculam valores extralinguísticos de natureza social (cf. Sousa, 1998: 72) de forma explícita e por vezes mesmo abusiva, com o intuito de formar cidadãos com sentido de responsabilidade e de respeito pelo próximo. De facto, algumas narrativas, destituídas de sentido estético e de ambivalência significativa, apelam aberta e unilateralmente ao respeito pelo outro, à aceitação das diferenças, à consciência ambientalista ou outras, por vezes com uma moralidade expressa no título do livro ou da colecção em que se inserem, não raro em tom sentencioso e aforístico.

Aliás, a vertente socializante e (quase sempre) excessivamente moralista de tais narrativas sobrepõe-se de tal forma à dimensão estética do texto que a leitura tende com frequência a ser sentida como um desprazer, podendo comprometer irremediavelmente a formação literária do jovem leitor, por não lhe permitir compreender a natureza, a especificidade e a dimensão do texto literário.

No entanto, importa não esquecer que também na maioria dos textos em que a dimensão estética e literária é predominante, isto é, os que podemos englobar na designação *literatura para crianças* (ou numa outra equivalente), se passam valores e se dá a conhecer ao potencial receptor infanto-juvenil um universo literário e simbólico edificado em valores morais e sociais que subtilmente preconizam a supremacia do Bem sobre o Mal, numa estratégia construtiva de orientação da leitura (cf. Blockeel, 2001: 140).

Os temas abordados na literatura de potencial recepção infantil ou juvenil vão, portanto, de encontro aos interesses e às inquietações do ser em crescimento (criança ou adolescente), não existindo da parte dos autores restrições ou constrangimentos a esse

nível, uma vez que qualquer assunto pode ser explorado com crianças ou jovens – mesmo os tradicionalmente considerados tabu, como a morte, a sexualidade ou a droga. Aliás, vários são os autores que relevam a importância de fazer chegar ao leitor infantil e juvenil tais temas, embora o enfoque e a abordagem não possam ser obviamente os utilizados pela literatura para adultos. De entre essas opiniões, destaca-se a de Mercedes del Manzano, que afirma:

Los libros escritos para ellos [niños o adolescentes] no tienen por qué estar sometidos a restricción temática. Pueden abordar todos aquellos temas que les interesan y hacerlo (...) con buen estilo, con utilización de técnicas adecuadas, con vocabulário no solo sencillo y ágil, sino rico y, en su tanto cuanto, refejando su próprio mundo de comunicación. No hay ni debe haber temas tabu. (Manzano, 1984: 5)

A abordagem literária dos temas, consubstanciada na utilização de técnicas e procedimentos retórico-discursivos adequados ao nível etário e de desenvolvimento cognitivo e psico-emotivo do leitor infantil ou juvenil, é feita, portanto, através de uma linguagem ambivalente e plurissignificativa, onde o dito e o não dito concorrem para um mesmo fim – a educação literária do jovem leitor. É o caso, por exemplo, no nosso país, das obras de, entre outros, José Jorge Letria, Luísa Dacosta, Matilde Rosa Araújo ou Álvaro Magalhães, para a infância, de Sophia de Mello Breyner Andresen, Agustina Bessa Luís ou Ilse Losa, para a pré-adolescência, ou de Alice Vieira, para a adolescência e a juventude, em que os valores surgem plasmados num discurso sem falsos moralismos mas pleno de sentidos plurais. É essa forma de dialogar com a criança e com o jovem adolescente, no respeito pela sua dignidade e inteligência, que faz a diferença e que permite distinguir o que de bom e de mau existe no mercado editorial para o público infantil e juvenil.

Ora, justamente, confundir literatura para crianças e jovens com livros (de qualidade duvidosa), nesta perspectiva, tem-se revelado um gesto particularmente

gerador de equívocos em alguns sectores da crítica literária ao longo dos tempos, contribuindo para retardar o processo de auto-afirmação da literatura de potencial recepção infantil e juvenil.

Um último motivo que explica, a meu ver, a dificuldade de legitimação da literatura enquanto objecto de estudo de qualidade sensivelmente até finais do século XX reside no facto de, durante muito tempo, se lhe ter atribuído preferencialmente uma função utilitário-pedagógica. Com efeito, argumentos de carácter histórico sinalizam esta associação (problemática) entre literatura e pedagogia (cf. Diogo, 1994: 44-66; Azevedo, 2006: 48-56), com responsabilidades ao nível do desvirtuamento do texto literário, tal como se depreende das palavras de Cervera, para quem “Durante muitos anos, [se] viu na literatura infantil um subproduto da pedagogia e da didáctica (...), [existindo] ainda alguns que só justificam a sua existência como recurso didáctico.” (Cervera, 1992: 14). Efectivamente, ainda hoje, de acordo com alguns teóricos, a escola promove a instrumentalização do livro para crianças (cf. Cervera, 1992: 15; Azevedo, 2006: 48- 56; Lajolo, 2005: 15, 41-65), utilizando-o como pretexto didáctico para a transmissão de conhecimentos de natureza referencial e gramatical e não como objecto estético.

Além disso, a inclusão, em manuais escolares, de textos literários frequentemente truncados ou apresentados como excertos, acompanhados de questionários que tendem a privilegiar a análise preferencial dos elementos constitutivos da narrativa ou a exaustiva e inconsequente detecção de artificialismos retórico-estilísticos, compromete a possibilidade de o leitor extrair do texto os sentidos plurais que a experiência estética proporciona e de proceder a uma leitura literária de verdadeira pregnância significativa. Ora, tal metodologia não proporciona, não pode proporcionar, a fruição estética inerente ao acto de ler, mas pode comprometer a

formação da competência interpretativa no jovem leitor. Compreendem-se, portanto, as palavras de Fernando Azevedo, quando, reportando-se criticamente à maioria dos questionários que acompanha os textos literários nos manuais escolares, afirma:

(...) pela forma como o leitor é convidado a olhar e a perceber o texto, este não parece interagir, de facto, com ele. As promessas de fruição estética que o texto potencialmente comporta, e que se encontram, aliás, na base da adesão voluntária e afectiva ao texto e à leitura, jamais chegam a efectivar-se, uma vez que este é, em larga medida, encarado como se de um fragmento de informação referencial ou factual se tratasse, buscando-se nele primordialmente os dados literais e objectivos e postergando-se a possibilidade de leituras genuínas de natureza conotativa e simbólica. (Azevedo, 2006: 50)

Tal não significa que se ignore a existência do manual escolar em contexto educativo ou, como sugerem mais radicalmente Carlos Ceia (cf. Ceia, 2004: 52) e Fernando Azevedo (cf. Azevedo, 2006: 54), que se apresentem unicamente os textos em *estado puro*, “(...) sem textos de apoio, sem notas, sem linhas de leitura, sem propostas de actividades, isto é, apenas com os textos literários em estado puro e sem a presença de críticas ou propostas redutoras” (Ceia, 2004: 52).

Com efeito, o manual, sobretudo nos primeiros anos de escolaridade, a par do texto literário, pode instituir-se como um auxiliador da prática lectiva (nunca como o seu único suporte nem como substituto do livro²¹), numa lógica de bom senso que deve nortear não só os editores e autores de manuais mas também os profissionais de educação. Para tal, é necessário que os textos literários sejam criteriosamente seleccionados e que as propostas de análise sejam apresentadas por forma a assegurar uma leitura compreensiva dos mesmos, na sua multiplicidade significativa e simbólica,

²¹ Na verdade, é imprescindível que a criança tenha acesso à obra integral e não apenas a excertos incluídos em manuais.

mas afigura-se igualmente imprescindível a aposta dos agentes educativos na sua própria formação literária.

Na verdade, um adulto (in)formado e profundamente conhecedor “(...) daquilo que é a educação literária e o seu papel potenciador na exercitação de outros saberes e competências (...)” (Azevedo, 2006: 54) poderá utilizar o manual de forma criteriosa e consciente, contribuindo para a formação literária e a competência leitora dos seus alunos. Essa é, aliás, uma preocupação crescente de educadores e investigadores que, em acções de formação, colóquios, congressos e jornadas sobre literatura infantil, têm vindo a encontrar, nas últimas décadas, um espaço de partilha e de reflexão sobre as suas práticas e a especificidade de um subsistema literário em franca expansão no nosso país e no mundo.

Com efeito, e se é certo que, como ficou demonstrado, nem sempre ao longo dos tempos a literatura para crianças recebeu da parte da crítica o reconhecimento e a validação merecidos, tendo sido durante muito tempo marginalizada e subalternizada em relação à sua congénere para adultos e entendida como uma forma literária menor e periférica ou, no limite, tendo visto ser-lhe negado o seu estatuto de fenómeno literário, tal tendência tem vindo a inverter-se nas últimas décadas, e particularmente nestes primeiros oito anos do século XXI.

No caso concreto do nosso país, diversos factores terão concorrido, de forma directa ou indirecta, para essa mudança, nomeadamente²²:

²² A este propósito, veja-se a síntese histórica apresentada por José António Gomes na sua incontornável obra *Para Uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude* (Gomes, 1997: 43-44).

a) a proclamação do Ano Internacional do Livro Infantil, em 1974, e do Ano Internacional da Criança, em 1979;

b) a inclusão da disciplina de Literatura para a Infância nas Escolas do Magistério Primário e, posteriormente, nas Escolas Superiores de Educação dos Institutos Politécnicos;

c) o alargamento da rede de bibliotecas públicas e, paralelamente, a revitalização das bibliotecas escolares, em particular nos anos oitenta;

d) o aparecimento de prestigiados prémios literários atribuídos por entidades estatais, como a Secretaria de Estado do Ambiente, a Secretaria de Estado da Cultura, e ainda por editoras, como a Caminho, e fundações públicas ou privadas, como a Fundação Calouste Gulbenkian;

e) a revitalização, nos anos noventa, da secção portuguesa do IBBY (International Board on Books for Young People), com diversas nomeações à respectiva Lista de Honra;

f) as candidaturas aos Prémios Hans Christian Andersen, prémio atribuído a escritores e ilustradores regularmente de dois em dois anos;

g) o número crescente de jornadas, colóquios e congressos nacionais e internacionais dedicados à Literatura para a Infância e Juventude, promovidos por Universidades e Institutos Politécnicos, nomeadamente os promovidos pelas Universidades do Minho e de Trás-os-Montes e Alto Douro, pela Escola Superior de Educação de Beja e pela Fundação Calouste Gulbenkian, como atrás referi;

h) a publicação, a partir dos anos oitenta, de diversas Histórias da Literatura Portuguesa para Crianças (da autoria de Maria Laura Bettencourt Pires e Natércia

Rocha, nos anos oitenta - esta última reeditada e ampliada em 2001 -, e de José António Gomes e Garcia Barreto, nos anos noventa);

i) o surgimento de uma crítica especializada que, em algumas publicações pedagógicas, jornais e revistas tem promovido a divulgação de textos para os mais novos e que adquire maior pujança com a publicação periódica da revista *Malasartes* (a partir de 1999);

j) a divulgação na Internet, através de *sites* ou blogues, de inúmeros artigos e notícias sobre literatura infantil, leitura e ilustração, destacando-se a este nível o surgimento do site www.casadaleitura.org, em 2007;

l) o interesse crescente que as Universidades têm concedido à investigação académica em torno da literatura para crianças, com a aposta recente em cursos de especialização e de Doutoramento na área, como é o caso da Universidade do Minho;

m) o surgimento do Plano Nacional de Leitura, nos primeiros anos do século XXI, com a divulgação de diversos títulos (literários e não literários) para os diversos níveis de escolaridade e a apresentação de sugestões didáticas e propostas de trabalho a desenvolver tendo por base justamente o livro para crianças e jovens;

n) a implementação do Programa Nacional de Ensino do Português, que, desde 2006–2007, tem vindo a apostar, em todo o país, na formação de professores do 1º Ciclo do Ensino Básico nas várias vertentes do ensino da língua materna, nomeadamente na literatura para crianças, tendo como principal finalidade a alteração de práticas pedagógicas nesse nível de escolaridade.

Parecem assim óbvias, neste contexto, a existência e a legitimação da literatura para crianças e jovens no quadro teórico dos estudos literários, tal como García Padrino defende em *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*, obra que co-coordenou com Pedro

Cerrillo: “(...) [en el] momento actual, (...) la Literatura Infantil ha ganado con justicia un merecido lugar en el ámbito de la Universidad (...)” (Padrino, 2001: 13). Padrino refere-se, em concreto, à realidade espanhola, e muito particularmente à investigação científica que, desde os finais do século XX, tem dedicado naquele país uma atenção muito especial à literatura para crianças e jovens; contudo, e apesar de a investigação académica se encontrar em Portugal ainda numa fase de consolidação, o certo é que o “(...) fenómeno semiológico literário (...)” (Sousa, 1998: 62) genericamente designado por literatura infantil tem vindo a merecer um crescente interesse quer da crítica quer da investigação (também) no nosso país.

No entanto, e porque a variedade terminológica em torno do conceito «literatura infantil» não facilita a conceptualização²³, impõe-se, neste momento, uma clarificação sobre as diversas designações adoptadas.

2. Literatura para Crianças e Jovens: conceitos e particularidades

2.1. Conceptualização e variedade terminológica

Expressões como «literatura para crianças», «literatura infantil», «literatura para a infância», «literatura para jovens», «literatura juvenil», «literatura para a juventude», «literatura infanto-juvenil», «literatura para crianças e jovens», «literatura para a infância e a juventude» ou «literatura de potencial recepção infantil e juvenil» são por vezes utilizadas de forma aleatória para aludir a uma realidade compósita e plural que

²³ De forma a proceder a uma uniformização terminológica que desfaça ambiguidades e prováveis confusões entre historiadores, críticos e investigadores (e leitores), Pedro Cerrillo sugere inclusivamente a adopção da denominação mais abrangente - «literatura infantil» - nos seguintes termos: “Sería bueno que historiadores, críticos e investigadores aceptaran una sola denominación para hablar de esta literatura, que evitara la dispersion terminológica (...) que, en ocasiones, puede provocar confusiones” (Cerrillo, 2001: 87).

abarca uma produção literária “(...) preferencial mas não exclusivamente dirigida a um público infantil (ou seja, com idades até aos dez anos) ou juvenil (uma faixa de leitores situados nas fases da pré-adolescência e da adolescência” (Gomes, 2000: 287).

Porém, escrever para crianças não é o mesmo que escrever para jovens²⁴, uma vez que os interesses pessoais e de leitura bem como o estágio evolutivo e de maturação em que a criança e o jovem se encontram são necessariamente diferentes, apesar de Juan Cervera ressaltar que “(...) a criação literária é arte e não deve confundir-se com um tratado de psicologia evolutiva” (Cervera, 1992: 265). No entanto, parece-me óbvio que a produção literária destinada às crianças deverá ter em conta as particularidades condicionantes desse público-alvo e abordar temas preferencialmente adequados ao seu estado de desenvolvimento²⁵, socorrendo-se de mecanismos técnico-formais que não os utilizados pela literatura endereçada ao público juvenil, ao qual interessarão certamente outros temas e diferentes modos de enunciação.

Por isso mesmo, e apesar de «literatura infantil»²⁶ ser a designação mais utilizada no seio da crítica literária para aludir ao conjunto da produção expressamente dirigida ao público não adulto²⁷, a expressão «literatura infanto-juvenil», com uma

²⁴ Aliás, “(...) a singularidade deste leitor [infantil] (...) vai condicionar a própria escrita dado que exige a adopção de um sistema de códigos específico virtualmente decodificável pela criança” (Silva, 2003: 68).

²⁵ No entanto, como refere Juan Cervera, qualquer tema pode ser objecto da literatura de potencial recepção infantil, dependendo apenas da forma como é abordado: “La experiencia vital del niño, cuanto más pequeño, es más reducida y, por consiguiente, su marco de referencias es más limitado. (...) todos los temas pueden ser objeto de la literatura infantil (...) siempre que guarden relación con el niño y que adopten el tratamiento adecuado” (Cervera, 1992: 265-266).

²⁶ Tal como José António Gomes salienta, a preferência pelas designações «literatura infantil» ou «literatura para a infância» prende-se com a sua dimensão reduzida: “(...) o uso generalizado de “literatura para a infância” ou “literatura infantil” corresponde, quase sempre, a uma tendência natural para optar por designações mais curtas” (Gomes, 2000: 287).

²⁷ Na realidade, para Cerrillo, a opção pela designação «Literatura infantil» é a que levanta menos problemas no seio da crítica, embora admita que no período adolescente as leituras são divergentes das leituras feitas por uma criança: “No presentaría problemas insalvables admitir la expresión *Literatura Infantil* para referirse a toda la literatura que se dirige a destinatarios hasta los dieciséis años, aun reconociendo que los dos o tres últimos años de ese largo periodo de la vida de la persona (...) ofrece singularidades muy relevantes, que también afectan a las lecturas” (Cerrillo, 2001: 87). Ora, é justamente devido a essas singularidades ou marcas diferenciadoras, como veremos adiante, que julgo preferíveis as designações *Literatura para Crianças e Jovens* ou *Literatura de Potencial Recepção Infantil e Juvenil*.

amplitude semântica maior, parece mais adequada para designar “(...) uma semiose estética dirigida a um receptor em formação” (Sousa, 1998: 63), sujeito a alterações cognitivas, psico-afectivas e comportamentais muito rápidas.

Menos problemáticas contudo, as expressões *literatura para crianças*, *literatura para jovens*, *literatura para crianças e jovens* ou, melhor ainda, a designação *literatura de potencial recepção infantil e juvenil* revestem-se, a meu ver, de maior produtividade por desfazerem as eventuais ambiguidades que os atributos infantil e juvenil apresentam nas acepções mais comumente declinadas e por colocarem a tónica na esfera da recepção literária, que constitui uma das marcas distintivas deste subsistema literário específico²⁸, delimitando dessa forma com maior precisão o destinatário preferencial das obras.

Ainda assim, e independentemente da designação preferida, importa acentuar dois aspectos fundamentais no que, do ponto de vista teórico e conceptual, à literatura para crianças e jovens diz respeito.

Um primeiro aspecto prende-se com o facto de existir um destinatário extratextual infantil ou juvenil preferencial previsto pelo autor, com naturais limitações linguísticas, perceptivas e estético-valorativas que decorrem da sua reduzida experiência de vida e do seu ainda diminuto conhecimento enciclopédico. Aliás, é justamente a especificidade condicionante de um destinatário não adulto que impõe à literatura de potencial recepção infantil e juvenil particularidades diferenciadoras em relação à literatura para adultos, como refere Gemma Lluch:

Justamente, el lugar que ocupa en la comunicación literaria y el tipo de lector al que se dirige provoca unas particularidades

²⁸ Afirma justamente a este propósito Fernando Fraga de Azevedo: “(...) a literatura de recepção infantil e juvenil possui (...) uma especificidade decorrente da natureza do seu processo receptivo” (cf. Azevedo, 2006: 25).

en la literatura infantil que la alejan de la literatura dirigida a los adultos. (Lluch, 2008: 2)

De facto, as crianças e os jovens encontram-se ainda num processo psico-evolutivo de múltiplas conquistas e aprendizagens, pelo que os seus “(...) saberes acerca dos textos e dos seus processos de funcionamento não são idênticos aos de um leitor adulto e experiente (...)” (Azevedo, 2006: 25-26). É natural, portanto, que não consigam (ainda) aceder sem problemas a alguns textos da literatura para adultos, porventura mais herméticos e complexos seja em termos formais seja ao nível do conteúdo.

Porém, tal não significa que os textos escritos a pensar numa instância receptora infantil ou juvenil tendam a ser simplistas, estupidificantes ou destituídos de uma linguagem plurissignificativa e ambivalente²⁹. Aliás, quanto mais rico, fecundo e polissémico for o texto que lhe é dirigido, um texto adequado ao seu estado de desenvolvimento, aos seus interesses e aos seus gostos pessoais mas numa linguagem poético-simbólica de verdadeira pregnância significativa, maiores possibilidades terá a criança (e o jovem adolescente) de alargar e aprofundar a sua competência interpretativa e de desenvolver o gosto pela palavra poética, procedendo, dessa forma, a uma tentativa de leitura literária, mesmo não sendo ainda, porventura, uma leitora fluente e autónoma.

No entanto, o leitor infantil e juvenil, como sublinham Marisa Bortolussi (Bortolussi, 1985: 9) e Armindo Mesquita (Mesquita, 2008: 5), à semelhança aliás do leitor adulto, não é um mero destinatário passivo e acrítico, mas um receptor dinâmico e selectivo, “(...) um agente activo que participa na elaboração do sentido e, por ele, na

²⁹ Aliás, tal como sublinhava Sophia de Mello Breyner Andresen no posfácio da sua antologia poética intitulada *Primeiro Livro de Poesia*, “(...) uma criança é uma criança mas não é um pateta” (Andresen, 1996: 185).

construção final da obra literária (...)” (Mesquita, 2008: 6), com interesses que se sobrepõem muitas vezes aos do autor/mediador adulto.

Tal significa que os mais novos não lêem apenas os textos que lhe são especificamente dirigidos, ou seja, existe um universo de convergência entre uma produção literária (ou paraliterária) destinada a um público infanto-juvenil e uma certa literatura para adultos lida igualmente pelos mais novos, o que pressupõe que *literatura infantil*³⁰, tal como a entende Lindeza Diogo, mais do que se limitar ao conjunto de textos que os autores e outros adultos mediadores consideram adequado ao público infanto-juvenil, “(...) é aquela que as crianças conquistaram para si, isto é, aquela que as crianças activa e selectivamente receberam como tal” (Diogo, 1994: 8)³¹.

Isto equivale a dizer que a esfera da recepção, no caso específico da literatura de potencial receptor infantil e juvenil, é fundamental na (in)aceitação dos textos, independentemente da intenção autoral que os origina e lhes subjaz. No entanto, tal não significa, como me parece óbvio, que os gostos dos leitores determinem a qualidade literária dos textos lidos.

De qualquer modo, na «literatura ganha»³² (cf. Cervera, 1992: 13) ou adquirida, tal como a entendem Cervera e Diogo, se incluem todas as produções que, embora não tenham sido escritas a pensar num destinatário extratextual infantil ou juvenil, as crianças e os jovens conquistaram para si. É o caso dos contos tradicionais e maravilhosos, das rimas infantis, de muitos romances ou canções utilizados nos seus

³⁰ Aqui entendida na sua acepção mais abrangente.

³¹ Como facilmente se compreende, nem tudo o que as crianças apreciam possui qualidade. Ainda que a sua liberdade de escolha deva ser, a meu ver, total, também julgo que o papel do adulto-agente educativo é imprescindível na orientação das leituras – não para impor um modelo, mas para dar a conhecer alternativas às opções dos mais novos de modo a promover a educação estética.

³² A expressão é comumente utilizada em castelhano no seio da crítica, apesar de existir uma equivalência sinónímica com as designações «literatura adquirida» ou «obras anexadas» (cf. Diogo, 1994: 8).

jogos (cf. Cervera, 1992: 18), mas também de muitos textos que, independentemente da intenção inicial dos seus autores, ao longo dos tempos foram sendo assimilados e integrados no paradigma da literatura não adulta, como é o caso de *Alice's Adventures in Wonderland* ou de *Gulliver's Travels*.

Um segundo aspecto relacionado com a definição do conceito *literatura para crianças*, porventura menos pacífico porque mais subjectivo, prende-se com a dimensão estética dos textos. No entanto, e indiferentes às posições cépticas de alguns críticos literários, sintetizadas por Peter Hunt na sua obra *Criticism, Theory & Children's Literature* (cf. Hunt, 1994: 81), autores como Marisa Bortolussi, Juan Cervera, Aguiar e Silva, Jaime Garcia Padrino e Pedro Cerrillo, entre outros, reportando-se à literatura especificamente endereçada a um público leitor não adulto, não têm dúvidas em sublinhar a sua dimensão artística, entendendo-a inclusivamente como um factor de diferenciação em relação à restante produção escrita para os mais novos quer a nível formal quer a nível semântico.

A este propósito, convém não esquecer que o universo do livro infantil não se confina apenas à literatura, como antes referi, existindo no mercado livros de grande qualidade com uma função utilitária ou didáctica – os denominados livros-documentário – que, numa linguagem de teor mais denotativo e informativo, transmitem conhecimentos imprescindíveis à formação intelectual do leitor infantil e juvenil. É o caso dos livros-objecto ou dos álbuns segundo o modelo de lista, na primeira infância, e de enciclopédias, livros de carácter científico sobre o corpo humano ou a evolução das espécies, em fases posteriores, só para dar alguns exemplos. No entanto, tais livros não podem ser entendidos como literários porque lhes falta a dimensão imaginante e a linguagem poético-simbólica e conotativa que caracteriza o texto literário.

Ora, justamente, a literatura para crianças e jovens diverge da restante produção para o público leitor não adulto pela sua qualidade estético-literária, como enfatizam os investigadores e críticos anteriormente mencionados. Assim, se para Marisa Bortolussi literatura para crianças é “(...) a obra artística destinada a um público infantil (...)” (Bortolussi, 1985: 2), para Cervera é “(...) toda a produção que tem como veículo a palavra com um toque artístico ou criativo e como destinatário a criança” (Cervera, 1992: 11), opiniões partilhadas por Aguiar e Silva, para quem “(...) a literatura infantil é a literatura que tem como destinatário extratextual as crianças” (Aguiar e Silva, 1981: 11).

Cervera vai mesmo mais longe, ao afirmar que “(...) a literatura deve considerar-se como uma qualidade indispensável da literatura infantil (...)” (Cervera, 1991: 19), afirmação que é simplificada ao essencial nas palavras de Jaime García Padrino, para quem “(...) a Literatura Infantil é Literatura” (Padrino, 2001: 14). À semelhança de Padrino, sublinha Pedro Cerrillo:

La Literatura Infantil es, ante de todo y sobre todo, **literatura**³³, sin – en principio – adjetivos de ningún tipo; si se le añade “infantil” nos es sino por el deseo de delimitar una época concreta de la vida del hombre que, en literatura, está marcada por las capacidades de los destinatarios lectores, y, en menor medida, por gustos e intereses lectores muy concretos. (Cerrillo, 2001: 87)

Tais afirmações, aqui intencionalmente submetidas a um processo sintático de concatenação (por forma a atestar e reforçar a dimensão artística e literária deste subsistema específico), não oferecem dúvidas quanto aos dois vectores axiais em que se funda a literatura para crianças – a importância da instância receptiva e a qualidade estético-literária dos textos.

³³ A negrito no original.

O problema reside no entendimento do que é ou não literário numa obra especificamente destinada à criança (pré)leitora, embora, como defendi noutra lugar³⁴, considere que, apesar da dimensão reduzida do texto, existem álbuns narrativos onde essa qualidade é evidente, por se socorrerem de mecanismos discursivos ou narrativos (como a adjectivação expressiva, a adopção de diferentes pontos de vista e de diferentes modos de expressão literária) e procedimentos estilísticos (como as anáforas, as aliteraões, as enumeraões em assíndeto ou polissíndeto, as comparaões, as metáforas, as personificaões, e tantos outros), que permitem ao pequeno leitor um primeiro contacto com as convenões do discurso literário. Tudo sem falsos moralismos e no respeito pela inteligência do ser em construção.

A esse nível, aliás, a literatura para crianças não diverge completamente da literatura para adultos³⁵, uma vez que “(...) numa e noutra literatura podemos encontrar estruturas organizativas e procedimentos estilísticos similares (...)” (Cerrillo, 2001: 83), embora com graus de complexidade necessariamente diferentes. Tal significa que, apesar de se reconhecer à literatura para crianças e jovens uma especificidade própria, que decorre das naturais limitações psico-emotivas e intelectivas da instância receptiva, “(...) a linguagem em que se expressa é coincidente com a da literatura em geral” (Cerrillo, 2001: 87). Essa é, de facto, uma «linguagem especial», uma linguagem que o co-coordenador da incontornável obra *La Literatura Infantil en el Siglo XXI* considera

³⁴ Efectivamente, em Fevereiro de 2008, no *I Congresso Internacional em Estudos da Criança*, que teve lugar na Universidade do Minho, defendi, numa comunicação intitulada “A relação texto-imagem no livro para crianças”, a existência de álbuns para a primeira infância de grande qualidade artística, quer ao nível das ilustrações quer ao nível do texto verbal que as origina. Os álbuns que então analisei de forma comparativa – *Bernardo Faz Birra*, de Hiawyn Oram, e *Quando a Mãe Grita...*, de Jutta Bauer, são de facto dois exemplos de que os álbuns para (pré) leitores (também) podem ser literários.

³⁵ Cerrillo afirma, nesse sentido: “La Literatura Infantil no es una segregación de la Literatura; las características que pueden ser propias de ella no son ajenas al conjunto de la Literatura” (Cerrillo, 2001: 82).

dominada pelo carácter de estranhamento, à semelhança aliás do que sucede na literatura para adultos:

(...) con demasiada frecuencia, se nos olvida (algunos lo ignoran, incluso otros lo niegan) que la Literatura Infantil es Literatura y que, como tal, debemos valorarla, estudiarla y enjuiciarla: es una literatura que tiene en cuenta, de modo expreso, cuando se escribe premeditadamente, la capacidad del lector para compartir un lenguaje “especial” que, como el literario, se caracteriza por el “extrañamiento”, entendido como procedimiento estilístico que permite al escritor usar las palabras más allá del significado con que sustituyen la realidad designada. (Cerrillo, 2001: 82)

É certo que nem sempre os protocolos da escrita literária são evidentes num texto em que a componente verbal é naturalmente reduzida e simplificada, como sucede nos álbuns narrativos para a primeira infância, em que o texto icónico tende a suplantar, por razões óbvias, a dimensão do texto verbal.

No entanto, parece-me que o mais importante (pelo menos para a criança) não é rotular determinado álbum ou determinado livro profusamente ilustrado³⁶ de literário ou não literário; importa, isso sim, ao adulto-mediador, que se encarrega de o seleccionar e de o fazer chegar à criança, perceber se:

- a) acrescenta algo às vivências da criança, se dá respostas às suas inquietações e problematiza o aparentemente inquestionável;
- b) permite a valorização da identidade e a construção da auto-estima, favorecendo o processo de maturação psico-emotiva da criança;
- c) incute afectos e valores de forma subtil, permitindo o amadurecimento da consciência cívica e relacional da criança;

³⁶ Um livro profusamente ilustrado é aquele em que as componentes verbal e visual surgem de forma equilibrada em termos de dimensão. O álbum é o livro em que a imagem é maior do que o texto verbal.

d) permite o desenvolvimento da criatividade e da capacidade intelectual da criança;

e) é adequado, pela forma e pela temática abordada, ao nível etário e ao estágio de desenvolvimento da criança;

f) utiliza uma linguagem simples (mas não simplista ou redutora);

g) permite o enriquecimento lexical numa perspectiva psico-evolutiva;

h) permite o alargamento progressivo das estruturas sintáticas e de significação do sistema modelizante primário;

i) introduz no discurso recursos expressivos e outros procedimentos técnico-literários adequados ao público infantil;

j) permite uma leitura plural pela ambivalência significativa da linguagem;

l) apresenta ilustrações pertinentes e sugestivas, com valor artístico;

m) estabelece uma relação coerente e harmoniosa entre texto verbal e texto gráfico-plástico;

n) surpreende, seduz, provoca espanto ou deslumbramento.

Um bom livro para crianças não precisa, obviamente, de obedecer a todos os requisitos apontados, mas se nele existir uma coerência intersemiótica que o permita perceber como verdadeiro objecto estético será indubitavelmente um livro de qualidade - também literária. Contudo, é inegável que tal qualidade ganha maior visibilidade no domínio da literatura para jovens, uma vez que as opções romanescas e compositivas, bem como a complexidade discursiva e estilística são aí mais notórias, como veremos de seguida.

2.2. Literatura para crianças vs literatura para jovens: pontes e fronteiras

Sendo a literatura para crianças uma comunicação literária *sui generis*, adequada a um público leitor situado nos estádios sensório-motor, pré-operacional e das operações concretas (cf. Bastos, 1999: 35), existem naturalmente particularidades diferenciadoras relativamente à literatura endereçada a leitores mais velhos, situados na fase das operações formais (cf. Bastos, 1999: 36).

Uma primeira distinção prende-se com a presença da ilustração, mais abundante e elaborada nos livros para as crianças, mais rara e subsidiária nos livros para adolescentes e jovens, que dela não necessitam, em verdade, para penetrar na estrutura profunda dos textos. Com efeito, e porque no caso particular das crianças pré-leitoras e leitoras iniciais a leitura das imagens precede a leitura do texto, é necessário um suporte visual que facilite a compreensão da palavra e provoque deslumbramento, pois, como sabemos, muito antes de a criança saber ler, ela procede, de forma natural, espontânea e intuitiva, mesmo sem a intervenção de um adulto mediador, à exploração das imagens de um livro que lhe é especialmente destinado (ou não).

Num processo fascinante de contínua descoberta, a criança vai-se apropriando afectivamente do objecto que tem em seu poder, folheando as páginas e construindo, com a sua particular forma de *ver* e de *sentir*, um percurso imaginativo muito próprio, a partir das ilustrações e dos elementos compositivos que configuram a narrativa visual.

A ilustração detém assim uma inegável importância neste universo do livro endereçado ao público infantil (pré)leitor por facilitar a captação de sentidos que o texto verbal, de forma explícita ou implícita, veicula. Na realidade, ao criar o seu texto, o artista plástico “(...) pretende alargar a dimensão imaginante do texto verbal, compondo

um percurso que evita a redundância e oferece à sensibilidade do leitor um olhar outro” (Veloso, 2007: 9). O ilustrador apropria-se, portanto, da história que é convidado a ilustrar, interpretando-a e recontando-a através da sua particular expressão artística e de uma retórica visual que inclui o recurso a uma composição plástica sugestiva e apelativa, a uma iconografia simbólica e a uma paleta de cores que traduza a mensagem e os sentidos veiculados pelo texto escrito.

Atento ao que “(...) se esconde atrás das linhas do texto e permanentemente se oferece e escapa aos sentidos.” (Maia, 2002: 3), o ilustrador constrói, pois, com a sua subjectividade e com a sua arte, um universo imagético e pictórico que será tanto mais rico e significativo para a criança quanto mais se desligar do estereótipo. Deste modo, o diálogo intersemiótico entre dois modos de representação e de significação da realidade, que harmonicamente se interpenetram e complementam - o texto verbal e o texto icónico –, é determinante numa fase crucial de aquisição e consolidação de estruturas cognitivas, perceptivas e linguísticas que antecedem a leitura compreensiva dos textos.

O desenvolvimento da capacidade imaginativa da criança dependerá, portanto, numa primeira instância, da qualidade das ilustrações, isto é, da sua riqueza estética e semântica, da sua complexidade plástica e da sua dimensão simbólica, mas também do texto verbal e, sobretudo, da profunda coesão interna que a fusão intermodal e intersemiótica entre texto e imagens proporciona³⁷. Efectivamente, quanto mais artísticas, sugestivas e plurissignificativas forem as imagens, e os textos em que se fundam, maior será a mobilidade interpretativa da criança e mais sentidos ela

³⁷ Na verdade, a criança que lê ou ouve ler a história, e que, a partir dela, constrói imagens mentais tendencialmente figurativas de acordo com a sua experiência de vida e a sua forma de apreender o real, poderá sentir-se defraudada se as imagens não lhe trouxerem nada de novo, se não lhe oferecerem percursos imaginativos alternativos. Tal não significa que se deva entender a ilustração como uma actividade meramente especulativa e divergente ou substitutiva. Com efeito, a ilustração não pode criar rupturas, deturpar o texto verbal, desvirtuá-lo, da mesma forma que não pode interferir com a sua legibilidade e com a sua inteligibilidade, sufocando-o, diminuindo-o e tornando-o seu subsidiário.

conseguirá extrair da composição plástica e da textura verbal que se lhe oferecem ao olhar.

Contudo, se, por um lado, a imagem se institui como um precioso auxiliar na captação de sentidos, pela capacidade de iluminar e recriar o texto escrito (cf. Maia, 2002: 3), por outro lado, os elementos compositivos da narrativa gráfico-plástica inserem-se numa lógica de relativa simultaneidade e de espacialização temporal que obriga a criança a um esforço redobrado ao nível da percepção e da interpretação³⁸. De facto, a ilustração não é, não pode ser, uma reprodução ou explicação do legível, porque lida com o invisível (cf. Maia, 2002: 3) e com o não-dito e, por isso, pode não ser fácil para a criança aceder a esse universo simbólico de representação sem uma educação estética que a ajude a explorar os mecanismos compositivos e plásticos que o configuram.

Porém, em contexto educativo, nem sempre as ilustrações são objecto de análise sistemática e criteriosa por parte dos professores e/ou educadores, preocupados quase exclusivamente com a decifração e a compreensão do código escrito. Na realidade, como afirma Marques Veloso, “(...) ensina-se a criança a ler mas não se educa o olhar” (Veloso, 2007: 9), sendo por isso necessário fornecer ao jovem (pré)leitor os mecanismos heurísticos que lhe permitam aprender a ler compreensivamente o texto e a entender a *gramática da imagem* (cf. Calado, 1994: 49).

Isabel Calado refere justamente que “Aprender essa gramática [da imagem] constitui um processo de alfabetização e construí-la é elaborar um sistema básico que

³⁸ Efectivamente, quem lê uma narrativa visual (sem antes ter realizado uma leitura-outra, do texto verbal que normalmente a antecede) precisa não só de possuir uma sensibilidade estética apurada que lhe permita aceder ao enigma da representatividade plástica (cada vez mais abstracta e desligada do estereótipo) como também de conhecer os códigos técnico-expressivos e simbólicos de que se reveste a imagem icónica, de forma a conseguir activar a sua competência interpretativa. Para tal, a educação estética é fundamental em todos os níveis de ensino (e também na educação pré-escolar) para que a criança e o jovem aprendam a usar este sistema semiótico plurifacetado da mesma forma que dominam outros códigos e outras linguagens.

permite identificar, criar e compreender as mensagens visuais, dentro de um acordo de significações” (Calado, 1994: 49). Efectivamente, uma educação estético-literária precoce permitirá ao pequeno leitor compreender as potencialidades e as virtualidades da linguagem literária e aceder sem problemas ao enigma da representatividade plástica (cada vez mais abstracta e desligada do estereótipo)³⁹.

Compreende-se assim a importância da ilustração num livro para crianças essencialmente por estimular a imaginação, a capacidade imagética e compreensiva dos jovens (pré)leitores, mas não é ela que atribui à obra o seu estatuto de texto literário, pois, como sublinha Cervera, “(...) o que produz o ilustrador não é literatura, mas imagem” (Cervera, 1992: 20). Ainda assim, insisto, a percepção do livro como verdadeiro objecto estético dependerá, inevitavelmente, e em última instância, da relação de complementaridade e de congruência semântica entre os dois discursos que coexistem, e se interseccionam, no livro para crianças.

Neste contexto se entendem (e se sublinham) as palavras de Rui Marques Veloso, que defende que “(...) o livro para crianças, precisamente porque é para crianças, tem de ser uma obra de arte” (Veloso, 2007: 9)⁴⁰, na esteira aliás do que Lúcia Pimentel Góes defendia nos anos oitenta: “(...) os livros infantis devem ser artísticos. Precisamente porque os leitores são crianças, não se permite negligência ou vulgaridade” (Góes, 1984: 24). Assim, no livro para crianças devem conviver, de forma

³⁹ Refere a este propósito Geoff Moss: “Adults master the complexity of picture books quickly and easy. They usually have an awareness of the range of conventions deployed in a picture book text and can decode the pictorial, cultural and linguistic codes with considerable competence. Young children have to learn these codes” (Moss, 1992: 52).

⁴⁰ Com efeito, as imagens artísticas devem provocar o espanto e alargar a competência interpretativa do pequeno leitor. Ora, afirma Bruno Duborgel: “(...) l’image, pour fonctionner comme opérateur de rêverie, embrayeur d’une dynamique de l’imaginaire, doit elle-même comporter une épaisseur onirique, une complexité plastique, une ampleur symbolique.” (Duborgel, 1988: 50). A ilustração não pode, por isso, ser uma reprodução ou *explicação do legível* (cf. Maia, 2002: 3), uma mera e desinteressante repetição do conteúdo, sob o risco de castrar a capacidade imaginativa da criança e de fazer abortar o seu poder criativo.

harmónica, o texto icónico e o texto verbal, imbuídos ambos de qualidades estéticas que alarguem a competência interpretativa do jovem (pré)leitor e que lhe permitam educar a sensibilidade o mais precocemente possível⁴¹.

Daqui se infere que, a par de ilustrações artísticas e não estereotipadas, o texto verbal destinado aos mais novos institui-se primeiramente como “(...) um complexo e subtil «laboratório linguístico» (...)” (Aguiar e Silva, 1981: 14) que permitirá à criança explorar, por vezes com surpreendente criatividade, as potencialidades e as virtualidades do sistema modelizante primário em termos fónico-rítmicos, lexicais, semânticos, pragmáticos e estilísticos (cf. Aguiar e Silva, 1981: 13-14). No entanto, como afirma Carlos Reis, “(...) a linguagem literária não se reduz às potencialidades comunicativas e significativas da língua em que se expressa (...)” (Reis, 1997: 133), uma vez que “(...) o sistema linguístico constitui apenas o componente expressivo em que se articula o polissistema literário (...)” (Reis, 1997: 133).

Deste modo, é a própria natureza polissémica e pluri-isotópica da narrativa infantil, tal como sucede com a literatura para jovens e a literatura para adultos, que permitirá à criança-leitora pessoalizar a significação textual e construir uma pluralidade de leituras devido à dimensão plurissignificativa da linguagem literária⁴².

⁴¹ No entanto, nem sempre os livros que chegam às mãos das crianças possuem as qualidades estético-literárias que as ajudarão a enformar o seu espírito crítico e reflexivo e a apurar a sua sensibilidade artística. O mercado editorial, apesar de, nos últimos anos, ter vindo gradativamente a apostar nos livros de qualidade destinados a um potencial receptor infantil, coloca ainda à disposição do público consumidor um vastíssimo leque de obras destituídas de qualquer valor artístico, onde imperam a) as imagens estafadas e estereotipadas; b) “a orgia da cor sem gosto nem critério” (Gomes, 2007: 4); c) os textos de conteúdo redutor e infantilizante, falsamente moralizadores e com uma linguagem artificial e simplista. Submetidas a uma lógica mercantilista que não se coaduna com os princípios formativos de uma verdadeira educação pela arte, essas obras multiplicam-se a grande velocidade, deixando para trás os livros que obedecem a rigorosos critérios de exigência e qualidade. Ao adulto-mediador cabe, portanto, a tarefa de seleccionar de entre a vasta panóplia de livros existentes no mercado aqueles que efectivamente podem trazer benefícios às crianças, sem menosprezar ou proibir as leituras que estas, de forma quase sempre aleatória, já fazem.

⁴² De facto, como afirma Armino Mesquita, “(...) sendo um tipo peculiar de comunicação e com umas condições pragmáticas bem definidas, a linguagem literária infantil requer a cumplicidade do leitor infantil” (Mesquita, 2008: 4).

Dáí que a participação activa da entidade leitora, neste dinâmico processo hermenêutico de interpretação do lido, se afigure como imprescindível para estabelecer os alicerces de uma verdadeira competência leitora que facilitará a entrada gradual na literatura adulta, porque a criança, que intuitivamente (ou conduzida pela mão do adulto-mediador) se apropria das regras do policódigo literário, aprende a desautomatizar o seu olhar e a penetrar na estrutura profunda do texto, percorrendo os trilhos que lhe são propostos ou insinuados. De facto, como enfatiza Fernando Azevedo:

(...) o texto literário de qualidade é aquele que, graças a uma organização complexa e intensa da linguagem, mantém incessantes possibilidades subversivas face aos códigos, assegurando aos seus receptores a possibilidade de aí encontrarem, a cada nova leitura, novos espaços para a aventura hermenêutica. (Azevedo, 2004: 15–16)

Porém, essa linguagem literária ganha maior visibilidade na literatura para jovens, uma vez que a sua complexidade formal e estilística, como refere Jesus Zabalba (cf. Zabalba, 1985: 4), não impede a compreensão do texto e permite inclusivamente a apropriação individual e automática de sentidos frequentes vezes deixados em suspenso. De facto, o leitor juvenil, como veremos em seguida, possui já um quadro de referências culturais e uma competência leitora suficientes para aceder sem problemas a esse universo artístico e simbólico sem a intervenção de um adulto-mediador.

3. Dinamismo hermenêutico do leitor infanto-juvenil

No processo hermenêutico de apropriação e construção de sentidos, o jovem leitor, assumindo-se como um ser cognoscente e como co-criador do universo textual, é

coagido a preencher os espaços em branco⁴³ e a encetar uma aventura enunciativa de intensa cooperação interpretativa⁴⁴, tal como postula Umberto Eco (Eco, 1993: 72). Neste contexto, se compreendem as palavras de Susana Campos (2006), quando afirma:

É o preenchimento dos vazios discursivos, dos espaços em branco que activará a dinâmica do jogo, que fomentará a cooperação interpretativa, a actividade criativa e construtora, a faculdade imaginativa da entidade leitora, potenciando e promovendo a sua liberdade semiótica e prolongando o prazer estético que o texto possibilita. (Campos, 2006: 14-15)

É certo que um leitor da etapa infantil possui ainda uma competência enciclopédica em fase embrionária, necessitando da intervenção de um adulto-mediador para aceder de forma mais eficaz à estrutura profunda do texto⁴⁵. No entanto, tal não significa que a criança em idade (pré)escolar não consiga compreender, de forma mais ou menos consciente, as analogias, os duplos sentidos, as associações lexicais inusitadas, as cadências e os efeitos sonoros e musicais dos textos que lê ou ouve ler.

Para além disso, a criança pré-leitora (e a leitora inicial) possui desde tenra idade uma razoável consciência narrativa, que lhe permite não só compreender os esquemas narrativos mais previsíveis e as convenções literárias mais elementares (como o princípio da ficcionalidade e a construção tipificada de personagens) como inclusivamente apropriar-se deles para construir pequenas histórias de forma autónoma e criativa, tal como lembra Teresa Colomer no seu texto “El lector de la etapa infantil”:

⁴³ Sublinha igualmente Armindo Mesquita que “A actividade produtiva do leitor consiste em preencher os espaços vazios criados como tais (...) para, deste modo, apropriar-se da entidade do texto. O sujeito encontra-se situado, por conseguinte, perante um tipo específico de leitura, de leitura produtiva, que é possível na medida em que no texto literário, se é que é literário, sempre existe uma parte “não escrita”, isto é, espaços por revolver que estimulam a acção do leitor” (Mesquita, 2008: 6).

⁴⁴ A liberdade interpretativa do leitor não é total nem ilimitada. Com efeito, e apesar do vasto leque de leituras diferenciadas que um texto literário possibilita, os princípios do respeito e da fidelidade à sua ontologia sobrepõem-se (devem sobrepor-se) a qualquer manobra hermenêutica que resvale para o campo meramente especulativo.

⁴⁵ Rita Barroso da Silva refere justamente que a criança pré-escolarizada “(...) ainda não é propriamente um leitor, visto que precisa da mediação do adulto (...) para lhe ler a história à qual ela se entrega por inteiro como se de um jogo se tratasse, aprendendo lentamente a lidar e a controlar as suas emoções, desejos e realidades alternativas” (Silva, 2003: 25).

A los dos años, la mayoría de ellos [los niños y niñas] usa convenciones literarias en sus soliloquios, juegos y relatos (fórmulas de inicio y final, uso de pretérito imperfecto, cambio del tono de la voz, presencia de personajes convencionales, etc). Es un claro indicio de que a los dos años los niños ya identifican la narración de historias como un uso especial del lenguaje (...). (Colomer, 1994: 20)

Assim sendo, deixar cair no vazio essa apetência da criança pelas histórias e menosprezar a sua capacidade intelectual dando-lhe a ler apenas livros demasiado simplificados e redutores sem lhe oferecer alternativas de qualidade e congruência estético-literária, isto é, livros que estimulem a sua capacidade inventiva e perceptiva e que apresentem uma nova forma de representação do real, poderá comprometer em definitivo a sua formação de leitor competente.⁴⁶ O papel do adulto-mediador é, portanto, decisivo a este nível, porque em nenhuma outra fase da vida a criança depende tanto do adulto para se passear pelos *bosques da ficção* (cf. Campos, 2006: 19)⁴⁷.

Ao leitor juvenil, pelo contrário, reconhece-se uma maior desenvoltura na desocultação dos sentidos implícitos e implicados no acto de ler, uma vez que a sua competência leitora já lhe permite estabelecer um maior grau de inferências, de analogias e abstracções, que provavelmente o ajudarão a aventurar-se, de forma mais consistente e autónoma do que o leitor infantil, nos vazios discursivos que é convidado a preencher. Mais facilmente do que a criança, porque a sua experiência vital e o seu

⁴⁶ Tal não significa que haja uma atitude censória por parte do adulto e que se dê apenas a ler ao público infanto-juvenil as obras que ele, adulto, considera adequadas ao jovem leitor. Pelo contrário, o leitor deve poder fazer as suas próprias escolhas, em clima de liberdade (cf. Dupont-Escarpit, 1999: 74), mas sendo-lhes apresentadas alternativas de qualidade, o mesmo sucedendo com as obras destinadas a adolescentes e jovens. Efectivamente, “(...) as leituras sugeridas aos nossos adolescentes deveriam constituir um leque amplo, de forma que os jovens pudessem escolher em função da multiplicidade dos seus gostos e do seu meio” (Dupont-Escarpit, 1999: 76).

⁴⁷ Sobre o papel do adulto-mediador, Peter O’Sagae apresenta noventa e oito habilidades que o professor deve estimular nas crianças. De entre esse vasto leque, destacam-se: a reflexão sobre os diferentes objectivos da leitura, sobre os critérios de selecção dos livros, sobre a importância dos elementos paratextuais e cotextuais na antecipação da leitura, sobre os sentidos veiculados pelos textos, sobre a pertinência das ilustrações e sobre a relação entre o lido e as experiências pessoais do leitor (cf. O’ Sagae, 2004: 3–4). Essa linha de orientação pedagógico-didáctica é, aliás, preconizada actualmente no nosso país, não só nos documentos programáticos oficiais como também nas propostas defendidas pelo Plano Nacional de Leitura e pelo Programa Nacional de Ensino do Português, em curso desde 2006-2007.

conhecimento enciclopédico e cultural se avolumaram entretanto, o jovem leitor, activando a sua capacidade interpretativa e metaliterária, é capaz de penetrar na estrutura profunda do texto, estabelecer diálogos intertextuais e “(...) encarar a ficção como um manancial de possíveis ensinamentos que o podem ajudar a encontrar um sentido para a vida, bem como um conjunto de valores e crenças com os quais se consiga identificar” (Silva, 2003: 25).

Desta forma se compreende que os movimentos interpretativos do leitor juvenil divirjam substancialmente dos do leitor da etapa infantil, porque enquanto este, devido ao estágio de desenvolvimento em que se encontra, não consegue ainda, no seu percurso solitário, mobilizar conhecimentos de ordem contextual nem compreender na plenitude os jogos simbólicos e a polifuncionalidade do texto literário, aquele recorre já a um nível superior de análise, que lhe permite activar a sua memória cultural e estabelecer diálogos intertextuais, decifrar semanticamente metáforas, analogias e outros procedimentos retórico-estilísticos, perceber as técnicas narrativas mais complexas e a significação dos jogos fónicos e morfossintácticos presentes na textura verbal.

Para além desta diferença em termos de percepção interpretativa, que advém da especificidade condicionante da instância receptiva, também os interesses de leitura divergem entre o leitor infantil e o juvenil, porque se a criança, conforme no-lo demonstrou Piaget nos seus estudos sobre o desenvolvimento infantil, se encontra ainda nos estádios sensório-motor (do nascimento até aos dois anos), pré-operacional (dos dois aos sete anos) e das operações concretas (dos sete aos doze anos), com interesses de leitura inerentes a essas fases de desenvolvimento psicológico (histórias próximas do quotidiano, nos primeiros anos, ou fantásticas, em fases posteriores), o leitor juvenil, que se encontra no estágio das operações formais (sensivelmente a partir dos doze anos), “(...) liberta-se progressivamente da dependência do concreto e imediato e acede

ao real como um subconjunto do possível. Dão-se os primeiros passos para o pensamento hipotético-dedutivo (...)” (Bastos, 1999: 36), com a possibilidade de se proceder a abstracções e generalizações gradualmente mais elaboradas e complexas.

É nesta fase que, regra geral, se manifesta o interesse pelas séries de aventuras⁴⁸ e pelas novelas de acção, o que poderá explicar, no nosso país, o sucesso editorial das séries portuguesas *Uma Aventura*, *Triângulo Jota*, *O Clube das Chaves*, entre outras, que, na esteira das séries *Os Cinco* e *Os Sete*, da autoria da escritora inglesa Enid Byton, conheceram a adesão de uma esmagadora maioria do público juvenil leitor, desde os anos oitenta do século XX. Mas é também nesta fase que o jovem procura respostas de ordem afectiva e identitária que o impelem para a leitura de obras marcadas por um profundo sentido intimista e até existencial, obras que, de certo modo, lhe darão a possibilidade de reflectir sobre o mundo envolvente e as transformações inerentes à fase de crescimento em que se encontra, como salienta Mercedes Gómes del Manzano a este propósito:

El lector adolescente asiste a un profundo interrogante sobre sí mismo, sobre sus capacidades intelectuales y afectivas, sobre su proceso de socialización, sobre el sentido más profundo de su propia realidad como persona. (Manzano, 1984: 4)

Por isso mesmo, as novas modalidades de escrita – novelas, diários e narrativas epistolares - que em Portugal ganham destaque nos finais do século XX encontram igualmente uma forte receptividade junto do público leitor adolescente e juvenil, como veremos no terceiro capítulo deste trabalho.

⁴⁸ Sobre a importância das séries na adolescência, refira-se o interessante trabalho de Maria Victoria Sáez, intitulado “Literatura en serie”, que aponta algumas das características mais declinadas nesse tipo de narrativa especificamente endereçada ao público adolescente, a saber: o facto de as obras surgirem em colecções, de se lhes reconhecer um carácter sucessivo e com “(...) uma construção temporal fortemente marcada” (Sáez, 2001: 45), bem como a presença do elemento repetitivo e de personagens colectivas.

4. Literatura contemporânea para adolescentes e jovens: temas e modalidades enunciativas

No panorama editorial do livro especificamente destinado ao público juvenil, os anos oitenta impõem-se como o momento de viragem no nosso país, assistindo-se ao aparecimento do fenómeno *Uma Aventura*, da dupla Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, que provoca uma adesão unívoca de uma instância receptiva ávida de leituras do tipo mistério e aventura. Seguiram-se as séries *O Clube das Chaves*, *Viagens no Tempo*, *Triângulo Jota*, *O Bando dos Quatro*, *1001 Detectives*, *Os Irmãos Castanheira*, entre outras, algumas posteriormente adaptadas à televisão, que mantiveram o mesmo modelo ficcional da série *Uma Aventura* (também ela influenciada, como vimos, pelas obras de Enid Blyton) e uma estrutura similar, “(...) baseada no surgimento de um problema ou enigma que os heróis vão procurar resolver” (Bastos, 1999: 133).

De entre as características mais declinadas neste tipo de narrativas de aventura e mistério, sobressaem a opção pela personagem-grupo tipificada, o predomínio da acção e dos diálogos, que atribuem maior dinamismo e vivacidade ao narrado, e ainda o seu carácter repetitivo (cf. Bastos, 1999: 133). No entanto, e salvo honrosas excepções, como a série *Triângulo Jota*, por exemplo, “(...) saudada pela crítica e exemplar da evolução do género (...)” (Vila Maior, 2003: 204), como sublinha Isabel Vila Maior, tais obras dificilmente se poderão considerar literárias porque a ausência de complexidade em termos de estrutura narrativa, a pouca densidade psicológica atribuída às personagens, a inexpressiva relevância concedida a aspectos descritivos, a (quase) inexistência de monólogos ou efusões líricas e o recurso a uma linguagem directa e coloquial muito próxima da linguagem quotidiana dos jovens, sem procedimentos técnico-formais que permitam o contacto do leitor com os artificialismos retórico-

estilísticos inerentes ao discurso literário, tornam os textos previsíveis e, de certo modo, redundantes, porque o efeito de repetição diminui o nível de expectativas do leitor para além da natural curiosidade relativamente à resolução do enigma.

Contudo, e apesar das críticas a este esquema narrativo, comumente considerado como pouco original e inovador, Juan Cervera considera que a repetição pode instituir-se como um recurso literário e educativo de inestimável valor na formação do leitor não adulto:

De una forma o de otra la repetición aparece en las series, aunque sólo sea por el hecho de utilizar los mismos personajes en los mismos escenarios o en otros. Pero la reiteración es también un recurso literario y educativo, gracias al cual la literatura presta servicios innegables a la formación humana, intelectual y estética del niño. (Cervera, 1992: 351)

Daqui se infere que, apesar de as séries se poderem situar numa zona periférica em relação ao sistema literário, a elas se reconhece o mérito na fidelização de um público leitor preferencialmente juvenil, um público que encontra na leitura dessas obras espaço para alimentar a sua tendência para a aventura e o mistério.

O mesmo sucede com a Colecção *Profissão: Adolescente*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, com quinze títulos publicados entre 1996 e 2000, alguns dos quais mais do que uma vez reeditados nos dois primeiros anos após a sua publicação. É o caso de *Dietas e Borbulhas*, *O Geniozinho*, *Ricardo, o Radical*, *Poeta (às vezes)* e *Sara Mudou de Visual*, o que sinaliza a apetência do público juvenil pela colecção, apesar de também aqui dificilmente se poder falar em literatura devido à ausência de complexidade narrativa e discursiva bem como à pouca densidade psicológica na construção das personagens.

Esta colecção merece contudo um destaque particular, uma vez que, não obedecendo ao esquema repetitivo e à tipificação das personagens, como sucede nas

séries, procura abordar, “(...) sem moralismos nem falsos optimismos, os problemas e as interrogações da juventude actual (...)”, tal como se pode ler nas badanas de cada volume. Os temas abordados – a droga, a anorexia, a bulimia, o cancro, o alcoolismo, a sexualidade, a homossexualidade, a adopção, o abandono, o racismo e a xenofobia, entre outros –, anteriormente considerados tabu, são apresentados de forma despretensiosa, directa e frontal, embora por vezes de modo demasiado previsível. No entanto, e porque nela existe a preocupação de retratar os problemas da juventude portuguesa da última década do século XX, enfatizando os aspectos relacionais e identitários com que o jovem se depara no seu percurso de auto-descoberta, a inclusão de alguns títulos (os considerados mais relevantes) da colecção neste trabalho faz, a meu ver, todo o sentido, tal como sublinhei na introdução.

No entanto, um outro tipo de narrativas, mais elaboradas do ponto de vista das convenções literárias - maior complexidade em termos de arquitectura narrativa, maior densidade na configuração das personagens, maior profundidade no tratamento dos temas abordados, maior riqueza em termos de artificialismos retorico-expressivos -, adquire particular relevo e pujança desde o início dos anos oitenta, no nosso país.

Em rigor, é em 1979 que se dá o passo definitivo no sentido de uma viragem no panorama da literatura de potencial recepção juvenil, até então dominado por uma escassez de produção literária para esse público específico, como assinala Garcia Barreto (cf. Barreto, 1998: 66), com a publicação da incontornável obra *Rosa, Minha Irmã Rosa*, de Alice Vieira, em que, pelo olhar de uma menina de dez anos, se analisa as tensões da sociedade portuguesa em finais dos anos setenta, as relações intrafamiliares e intergeracionais, os afectos e o quotidiano, numa “(...) escrita enxuta e de extraordinária fluência (...) cuja carga poética se acentua nas descrições de devaneios oníricos e em certos momentos de acentuado lirismo (...)” (Gomes, 1998:

14), tal como sucede, aliás, em todas as outras obras da autora publicadas depois dessa obra inaugural. José António Gomes, na sua obra *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude* (1997), sublinha justamente a relevância da escrita de Alice Vieira nos seguintes termos:

Exemplar, a vários títulos, (...) é a obra daquela que seria a grande revelação da literatura portuguesa para jovens dos anos oitenta e noventa: Alice Vieira (...). As suas narrativas revelam uma atenção peculiar às interacções entre amigos e entre irmãos, às relações da criança com os pais e avós ou à realidade das famílias monoparentais. O fascínio perante os poderes da linguagem e a importância da memória, a consciência do tempo e o desabrochar da sexualidade constituem outros temas de uma obra que aborda, de modo sensível, a orfandade afectiva dos protagonistas (...), os desejos de afirmação juvenil (...) ou o confronto dos mais novos com a solidão e a realidade da morte. (Gomes, 1997: 45)

Efectivamente, num período histórico-político e social marcado pelo clima de liberdade que o regime democrático instaurou, os livros de potencial recepção juvenil, de autoria de Alice Vieira mas também de Ana Saldanha, Maria Teresa Maia Gonzalez, António Mota, Alexandre Honrado, Graça Gonçalves, Luísa Ducla Soares, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, entre outros, dão voz a personagens adolescentes que, em registo introspectivo e analítico, reflectem sobre as mudanças operadas na sociedade portuguesa finissecular e, em particular, no seio de um microcosmos familiar também ele sujeito a alterações profundas.

Tais obras incidem preferencialmente sobre temáticas como os novos padrões de vida, a emancipação da mulher, a democratização e a libertação dos costumes, a emergência de novos modelos e estruturas familiares, os conflitos e a incomunicabilidade intergeracional, a solidão afectiva, a droga, as relações sentimentais mais ou menos conflituosas, o despertar da sexualidade, encontrando junto do público leitor juvenil uma forte receptividade, como se comprova pelas sucessivas reedições de

obras como *Rosa*, *Minha Irmã Rosa*, *Lote 12*, *2º Frente*, *Paulina ao Piano*, *Os Olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira, ou *A Lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, e *Diário de Sofia & Cª*, de Luísa Ducla Soares, entre outras.

Muito provavelmente, a adesão do público adolescente e juvenil a este tipo de narrativa literária justifica-se pela hipotética identificação com as personagens de ficção (quase sempre femininas) e com as situações narrativas apresentadas. Com efeito, adolescentes e jovens leitores encontram, muito possivelmente, no discurso das personagens, um espaço de convergência que lhes permite projectarem-se no narrado porque, regra geral, as protagonistas adolescentes expressam, na primeira pessoa, as suas inquietações e os seus anseios (semelhantes aos de uma instância receptiva também ela adolescente), de uma forma intimista e subjectiva, frequentemente longe do olhar dos outros, dando conta dos seus estados emotivos e das oscilações do seu sentir, mas também das suas convicções e das divergências relativamente às personagens adultas que com elas interagem nos diferentes universos textuais.

Deste modo, interpondo-se muitas vezes, como veremos, uma barreira silenciosa entre a personagem adolescente e as diversas representações de uma alteridade adulta nem sempre receptiva ao diálogo, por razões de vária ordem, é, em última análise, o leitor que se assume estatutariamente como confidente mudo das personagens de ficção. Só ele, em verdade, tem acesso imediato ao discurso interior das personagens, só ele percebe os meandros do sentir daqueles que se revelam pela palavra ou se escondem por detrás de um muro de silêncio.

De silêncios e de palavras, de hesitações e certezas se faz, pois, o percurso das personagens em direcção ao Outro, mas também ao interior de si mesmas, na busca incessante de afectos e de respostas para os enigmas da vida e do crescimento, impondo-se, neste contexto, a questão da comunicação/incomunicabilidade como uma

das mais insistentemente declinadas nas obras que constituem o *corpus* seleccionado para a elaboração do presente estudo.

Na verdade, seja pela palavra que se diz ou que fica por dizer, seja pela palavra que se envia ou não se envia ao outro pela mediação da escrita, como veremos doravante, os sujeitos textuais manifestam nos seus discursos plurais uma inquietação que deriva dos encontros e desencontros que, na literatura de potencial recepção juvenil como provavelmente na vida, determinam a natureza das relações intersubjectivas. É esse, pois, o principal escopo do nosso trabalho: perceber até que ponto as vozes e os silêncios disseminados pelos textos dão conta da eficácia/ineficácia da linguagem e da comunicação num contexto interpessoal marcado pela presença ou pela ausência de interlocutores.

Capítulo II

Linguagem e Silêncio:
poética do (des)encontro

1 - Inevitabilidade do dizer (-se)

1.1. Em face de si: o palco do eu ou a retórica da intimidade

1.1.1. Discurso autodiegético: o narcisismo do narrador

A literatura para jovens de finais do século XX é palco privilegiado do *eu*, que se desdobra e multiplica narcisicamente numa pluralidade de vozes e de rostos que concorrem para a construção de um sujeito em permanente confronto consigo próprio e com a alteridade. De facto, numa época dominada pelo individualismo, pelo narcisismo⁴⁹, pelo isolamento e pela incomunicabilidade entre os seres, a literatura de potencial recepção juvenil dá voz a sujeitos textuais que assumem, na primeira pessoa, as vulnerabilidades e as contradições do seu sentir, os seus pontos de vista e as suas convicções, na senda da *explosão intimista* (cf. Rocha, 1992: 9) que a modernidade acarretou.

Esse movimento introspectivo de um ser que continuamente se desdobra e multiplica no discurso é sustentado pela narração em primeira pessoa, que se institui como estratégia narrativa e compositiva preferencial nas obras em estudo. Tal estratégia enforma uma diversidade de registos e de procedimentos textuais em que se procede à (des)construção das personagens adolescentes⁵⁰, preferencialmente femininas,

⁴⁹ Gilles Lipovetsky dirá inclusivamente que, para além do narcisismo individual, a época contemporânea caracteriza-se também pelo narcisismo colectivo, na medida em que “(...) os indivíduos reúnem-se porque são semelhantes, porque se encontram directamente sensibilizados pelos mesmos objectivos existenciais” (Lipovetsky, 1989: 15).

⁵⁰ Apesar de as narrativas para jovens, no período em estudo, serem maioritariamente protagonizadas por crianças e (pré)adolescentes, registam-se algumas excepções, como, por exemplo, as obras *Às Dez a Porta Fechada* e *A Lua não está à Venda*, ambas de Alice Vieira, em que as personagens são adultas. No primeiro caso, a acção passa-se numa casa que recebe pessoas idosas, reformadas ou rejeitadas pelas famílias, enquanto que a intriga da segunda se passa em torno de um pequeno café de bairro. É, na opinião de Isabel Vila Maior, “(...) um primeiro sinal de educação literária [uma vez que] esta descentração, construindo mundos ficcionais que não se situam na infância ou adolescência, confronta o leitor (...) com mundos ficcionais diferentes, o que representa um alargamento da sua competência de leitor literário, pelo esforço que a distanciação exige” (Vila Maior, 1999: 57).

destacando-se a este nível o recurso à focalização interna ou onisciente e ao discurso indirecto livre ou mesmo ao monólogo em momentos de paragem na acção.

A instituição de um narrador autodiegético, neste contexto, serve o propósito genérico de orientação da leitura, uma vez que, pelo filtro da sua subjectividade, o sujeito enunciativo selecciona os dados da sua existência ficcional, construindo uma imagem idílica de si, das suas vivências pessoais e do seu *constructo* mental.

A partir do ponto de vista da personagem em formação, constrói-se, pois, um universo ficcional em que se procede explicitamente à valorização do mundo adolescente e, por consequência, à desvalorização e desqualificação dos adultos, pelo menos de alguns, apresentados quase sempre de forma disfórica e invariavelmente submetidos ao olhar (impiedoso) dos mais novos. Regra geral, são os adultos que diariamente convivem com os adolescentes - os pais, em particular, mas também os professores - o alvo preferencial das suas críticas, o que significa que as narrativas seguem de perto a teoria do romance familiar defendida por Marthe Robert em finais dos anos setenta (cf. Robert, 1979: 29).

Deste modo se potencia a provável identificação com o jovem leitor, que, projectando-se no narrado, se revê nas palavras das personagens adolescentes e nas observações valorativas e de carácter judicativo que as mesmas vão tecendo ao longo da narrativa em relação àqueles que lhe são mais próximos. Esse processo de identificação é facilitado pelo facto de personagens e prováveis leitores não adultos terem aproximadamente a mesma idade, com problemas de ordem existencial, emotiva e relacional semelhantes, inerentes à fase de crescimento em que se encontram.

Nesse sentido, o encontro eloquente entre personagem e leitor, mediado pela escrita, confere à narrativa um estatuto comunicativo que não se esgota no acto de ler. Com efeito, a instauração de um clima de cumplicidade e de entendimento entre

sujeitos textuais e empíricos permite ao leitor encontrar, no silêncio da página, o espaço íntimo de uma comunhão.

Em termos genológicos e formais, essa tendência intimista que se verifica na literatura para jovens a partir dos anos oitenta do século XX, caracterizada pela amplitude temática que vai do movimento introspectivo e reflexivo à abertura ao exterior, traduz-se na adoção de novas modalidades de escrita, notando-se, neste subsistema literário específico, no período em estudo, a preferência por obras de um sentido pedagógico-filosófico evidente.

As narrativas de acção destinadas ao público mais jovem coexistem, nas mesmas coordenadas espaço-temporais, com essas narrativas de pendor diarístico e epistolar, onde um sujeito de escrita se dá a conhecer ao outro (ou a si mesmo especularmente) através de múltiplas estratégias de auto-representação. No entanto, a fixação pela escrita adquire, nestes contextos de enunciação, um valor performativo na medida em que, apesar de implicitamente, se exige (ou se espera) uma resposta do outro⁵¹, mesmo quando o outro é ele próprio reconvertido numa segunda pessoa pronominal.

Em qualquer dos casos, é através de um discurso de primeira pessoa que personagens e/ou narradoras verbalizam a inevitabilidade do *dizer(-se)* e exploram narcisicamente os caminhos da sua interioridade, incorporando no tecido narrativo, no fragmento diarístico ou no texto epistolar, considerações epistemológicas sobre o existir discursivizadas em registo introspectivo e intimista. Clara Rocha, reportando-se às instâncias do eu autobiográfico na literatura contemporânea, demonstra aliás que, no plano gramatical, a “(...) primeira [pessoa] é obviamente a mais usada (...)” (Rocha, 1992: 50), apesar de o *eu* se dizer *em várias pessoas*.

⁵¹ Trata-se, neste contexto da narrativa epistolar, de uma comunicação diferida que os condicionalismos próprios do género impõem, questão que será aprofundada no capítulo III.

Ora, sendo a narrativa literária para jovens, nos finais do século XX, uma produção que assenta em matrizes semânticas e genológicas de tendência manifestamente intimista, a preponderância da primeira pessoa num discurso fortemente modalizado, propício à prática da auto-análise e do auto-questionamento, não surpreende.

No caso concreto das narrativas em que o procedimento autodiegético predomina, os meandros da interioridade subjectiva são plasmados numa expressão individual não necessariamente acessível ao outro - por pudor ou tão-só por vontade de resguardar a sua privacidade -, o que explica, pelo menos em parte, a centração preferencial do discurso na primeira pessoa⁵².

Aliás, a inexistência efectiva de um interlocutor nesse contexto (pelo menos a nível intratextual) acentua a auto-reflexividade que enforma os discursos plurais das personagens, que manifestam assim a necessidade imperiosa de falarem de si, para si, de se dizerem simultaneamente enquanto sujeitos e enquanto objectos.

Nesse sentido, e de forma recorrente, as narradoras projectam para o exterior (leia-se, para a superfície textual) o discurso interior que corporiza o seu pensamento ou as oscilações do seu sentir, no presente, mas também as reminiscências de um tempo passado frequentes vezes evocado pela memória subjectiva, um tempo filtrado pelo olhar distante de sujeitos adolescentes que assim se revêem mimeticamente no espelho da infância. Numa e noutra situação, os segmentos textuais, cumprindo uma função preferencialmente retórica, dão conta do mover labiríntico do sujeito dentro de si e da sua linguagem.

⁵² Paula Morão refere precisamente que “(...) o intimismo tem como centro o sujeito – mas um sujeito que busca fundamentalmente dois objectivos indissociáveis, a que as perguntas «*quem sou eu?*» e «*que sou eu no mundo?*» podem servir de formulação” (Morão, 1994: 22).

1.1.2. Diálogo interiorizado: a dramaturgia da voz

De um modo geral, a modalidade discursiva mais difundida e declinada na narrativa literária para jovens nas duas últimas décadas do século XX é o monólogo, apesar de, como sublinham Carlos Reis e Ana Cristina Macário Lopes, este ser na sua essência “(...) um diálogo interiorizado, onde o ego cindido se desdobra num eu que fala e num eu (tu) que escuta” (Reis e Lopes, 1990: 97). De facto, e porque nem sempre as personagens encontram nas diversas representações da alteridade a comunhão empática que lhes permita verbalizarem as suas inquietações e os seus anseios mais íntimos sem constrangimentos, as narradoras socorrem-se frequentemente do registo monologal para darem voz ao seu pensamento e aos seus estados emotivos, numa tentativa de inquirirem sobre a sua identidade e de encontrarem soluções para o enigma existencial.

Na verdade, o eu textual que se inscreve no discurso em primeira pessoa é um eu-sujeito-observador que continuamente reflecte e se interroga sobre os meandros da personalidade do eu-sujeito-observado, ocasionalmente reconvertido num tu sem capacidade de resposta. Esta dimensão do sujeito cindido, do sujeito em permanente diálogo consigo, sinaliza aliás a tendência para o desdobramento e a multiplicidade do indivíduo em que se funda, no plano ontológico, a literatura intimista contemporânea (cf. Rocha, 1992: 48). Nesse processo inconcluso de construção de si, a consciência que se julga e que incessantemente se interroga “(...) é o lugar por excelência duma alteridade através da qual o sujeito procura a sua identidade. É nessa consciência enquanto alteridade que radica o movimento auto-reflexivo próprio da literatura do eu” (Rocha, 1992: 49).

De facto, na sua busca incessante de (auto)conhecimento, as personagens deparam-se frequentemente com situações de incomunicabilidade e não-resposta por

parte das diversas representações da alteridade, como veremos, o que poderá explicar, pelo menos em parte, o recurso à dialogização da palavra monologal nas obras seleccionadas - estratégia discursiva que corrobora a ideia, amplamente difundida pela literatura da modernidade, da multiplicidade dialogante do eu (cf. Rocha, 1992: 48).

Aliás, o entendimento do indivíduo como um ser plural, que encontrou expressão literária privilegiada em Rimbaud, Valéry e em toda a poética pessoana, consubstancia-se, nos textos em estudo, e à semelhança dos procedimentos atinentes à literatura para adultos moderna e contemporânea, em situações discursivas que problematizam e equacionam o estatuto do eu e as suas relações com a linguagem (cf. Rocha, 1992: 45).

De entre essas situações discursivas que sinalizam a construção literária do sujeito como pluralidade, o desdobramento do eu numa segunda pessoa verbal e pronominal institui-se, nas obras em estudo, como uma estratégia de auto-representação peculiar, encenando uma “(...) situação de autocomunicatividade intratextual (...)” (Aguilar e Silva, 1986: 307) mesmo quando o procedimento se inscreve numa lógica meramente retórica:

Quando a porta bateu no trinco, e eu fiquei no silêncio do
pequeno corredor (...) dei comigo a falar para o tecto (...):
- Como é que te vais sair desta alhada, Marta Joaquina?!... (CT,
37)

O silêncio parece atordoar o sujeito atirado para uma situação de indesejada solidão. Marta, a jovem protagonista de *Cortei as Tranças*, que, devido à morte abrupta da mãe, tem de trabalhar para sobreviver e sustentar a família, vê-se confrontada com uma nova realidade: recém-empregada em casa de um casal de médicos, tem de limpar a casa e tomar conta dos pequenos gémeos de três anos, sem qualquer tipo de preparação ou mesmo predisposição para tal. A menina-mulher que só gosta de executar tarefas tradicionalmente consideradas masculinas sente-se, de repente, perdida e

desorientada. Sem ninguém que a possa ajudar, que lhe possa indicar um caminho, Marta questiona-se, recorrendo a uma segunda pessoa pronominal e verbal (“Como é que te vais sair...”) e ao vocativo em posição final, que adquire uma maior produtividade semântica pelo facto de incluir o segundo nome próprio, aquele que usualmente Marta rejeita na apresentação de si aos outros, na fórmula que endereça a si própria de forma especular. Assim, o tom de solenidade imprimido pelo discurso reitera a densidade dramática experimentada pelo sujeito inquieto.

O eu que assim se dirige a um eu-tu sem capacidade de resposta é pois um eu à deriva dentro de si próprio, que dialoga com a voz da sua consciência na expectativa de encontrar uma solução para os problemas momentâneos que o afligem. A inquietação interior necessita de ser projectada para fora do sujeito, as palavras precisam de ser exteriorizadas, pronunciadas em voz alta. O sujeito não consegue silenciar-se, sendo que falar é, neste contexto, uma inevitabilidade e um imperativo de ordem pessoal.

A situação de autocomunicatividade, pulverizada nesta obra de forma esparsa mas consistente, sinaliza o isolamento a que a protagonista se encontra submetida e, em última instância, a afirmação da incomunicabilidade radical dos sujeitos. Sendo o diálogo com os outros muitas vezes inconsequente e inoperante no contexto desta obra - as conversas com as diferentes representações da alteridade deixam a protagonista de *Cortei as Tranças farta* (28), *aborrecida* (28), *confusa* (34), *nervosa* (36) e soam-lhe estranhas (“Eu ficava calada e pensava de mim para mim que aquela conversa cheirava a bafio” (46)) -, Marta encontra em si, ou na voz da sua consciência, a força anímica para continuar, traduzida discursivamente em formulações de carácter imperativo:

- Não tenhas medo, Marta – disse de mim para mim, fechando os olhos para imaginar o rosto da mãe (CT, 49); - Aguenta-te, Marta Joaquina – voltei a repetir em voz alta (CT, 41); Ai, Marta Joaquina, se não te despachas chegas atrasada ao teu emprego!, pensei eu. (CT, 63)

Como facilmente se percebe, a estratégia de auto-nomeação preferencial (Marta Joaquina) serve o intuito de confrontar a identidade do eu-criança com uma nova identidade, a do eu-adulto, e com a sua nova condição social, a de um sujeito com responsabilidades acrescidas perante si e perante os outros. Parecendo acompanhar o crescimento abrupto da criança, o nome próprio também adquire uma outra dimensão - linguística e social -, ajustando-se à nova fase de maturidade da protagonista. O processo metonímico, alicerçado na relação dual entre a parte (o nome) e o todo (a pessoa), parece pois contribuir para a conformação de uma nova imagem social do sujeito.

A relação dialógica entre o eu e o Mesmo, manifestação discursiva privilegiada da autocomunicatividade intratextual anunciada por Aguiar e Silva (cf. Aguiar e Silva, 1986: 307), como vimos, enfatiza justamente o movimento auto-reflexivo que sustenta o processo de autognose. Dialogar consigo próprio⁵³, na acepção bakhtiniana, significa desdobrar-se funcionalmente em duas pessoas gramaticais e adoptar diferentes pontos de vista, o do eu emotivo e sensível e o do outro, racional e objectivo, que assumem alternadamente quer a função de emissor quer a função de receptor. Daí que as narradoras adolescentes das obras em estudo, como sucede com a protagonista de *Cortei as Tranças*, mas também com Mariana em *Chocolate à Chuva* (28) ou *Lote 12-2º Frente* (23), oscilem entre o acto de assumir a solidão da própria voz a necessidade de criarem outro para o diálogo (cf. Rodrigues, 2006: 223), como acontece também em *Flor de Mel* (47).

Aliás, o recurso à dialogização do monólogo é uma das fórmulas encontradas para de certa forma suprir ou compensar o *déficit* de comunicação interpessoal a que as personagens estão sujeitas.

⁵³ A este propósito assinala justamente Paula Morão: “It is (...) common to talk to ourselves as if addressing a second person, a *you*” (Morão, 2007: 254).

No entanto, outras estratégias atestam igualmente a presença obsessiva do eu no interior dos textos. De entre os procedimentos mais utilizados, o recurso à memória e à retrospecção, bem como a insistente utilização da interrogação retórica instituem-se como dois dos mais declinados nas obras em análise, atestando a necessidade de o eu se projectar no discurso e de encontrar respostas para as questões existenciais e identitárias que continuamente se lhe colocam no presente.

1.1.3. projecção retrospectiva: o lugar de um (re)encontro

No contexto das obras em estudo, a palavra que se projecta para o exterior surge como uma inevitabilidade para o sujeito, incapaz de a dominar no seu íntimo. O eu precisa falar para se compreender no presente, para se ouvir, para preencher um silêncio que incomoda e ensurdece, mas também, inevitavelmente, para resgatar do passado as memórias que lhe permitem perceber a sua história de vida e os contornos da sua personalidade, filtrando e reavaliando, através de um olhar diferente, “(...) os marcos dispersos de um destino particular” (Mathias, 2001: 166).

Na singularidade da sua voz, o eu aparece desta forma “(...) como o único valor absoluto e a intimidade como único refúgio” (Rocha, 1992: 17), porque nem sempre a comunicação afectiva com o outro se revela eficaz. Por isso, o sujeito volta-se deliberadamente para si próprio, explorando os mecanismos da sua interioridade através de um discurso na maior parte dos casos apenas acessível ao leitor.

Dá que o pendor intimista e por vezes memorialístico dos textos assente, com frequência, no procedimento da analepse para dar conta de eventos ocorridos num tempo anterior à própria narrativa e que ajudam a compreender o presente. Assim, as personagens adolescentes que protagonizam as obras em estudo, quase sempre femininas, através de sucessivas incursões no passado, aludem aos factos mais

marcantes do seu crescimento para, a partir deles, tecerem considerações de ordem filosófica e metafísica ou para, simplesmente, vincarem a importância que tais factos tiveram numa altura crucial das suas vidas. O tempo surge assim concebido como um *continuum* pontuado de descontinuidades que as narrativas podem ir colmatando como sentido. É o que sucede com Mariana, a protagonista de *Chocolate à Chuva*, por exemplo, quando, sem que ela própria consiga perceber porquê, recorda o seu primeiro dia de escola:

De repente, sabe-se lá porquê, lembro-me do primeiro dia em que fui à escola, Outubro mal começara, chovia tanto. A minha mãe tinha-me dado um chocolate, sem se importar com o mal que aquilo fazia aos dentes, como sempre me dizia. Acho que passei a manhã de nariz esborrachado no vidro, a olhar a chuva lá por fora, e todos os que pelas ruas andavam tão felizes, sem terem de ir à escola. Nunca fui capaz de esquecer esse dia, a chuva, a minha vontade de chorar, o bibe, o chocolate esmagado na minha mão.

Não sei por que me lembro disto agora. Só sei que quero (quero mesmo?) lembrar-me de outras coisas (...). (CC, 71)

Apesar de Mariana, no seu discurso, manifestar estranheza relativamente ao verdadeiro motivo que fez activar a sua memória subjectiva e involuntária (“sabe-se lá porquê”) e recuperar, intactas, as emoções e as sensações experimentadas nesse dia - a vontade de chorar, a chuva que caía do outro lado da janela, o nariz esborrachado no vidro, o chocolate esmagado na mão, o bibe que então vestia -, o leitor percebe que o episódio é invocado por Mariana num momento em que, perante a notícia da separação dos pais da sua melhor amiga, a protagonista de *Chocolate à Chuva* se sente particularmente próxima de Rita. Com efeito, pelo processo da transferência, Mariana sente a tristeza da amiga como sendo também a sua, recuperando do seu passado a sensação de abandono e mágoa que viveu nesse seu primeiro dia de escola.

No seu discurso retrospectivo, Mariana vê-se à distância como uma menina frágil e desprotegida (com *vontade de chorar*), uma menina que então se sentira

abandonada pela mãe, enclausurada num espaço que não lhe era familiar nem agradável, observando, através da janela, os que, do outro lado, num espaço aberto e em plena liberdade, *andavam tão felizes*. Na realidade, a criança que assim observa a multidão do outro lado da vidraça assiste, de longe, do espaço da sua clausura física mas sobretudo simbólica, à agitação citadina, uma agitação que contrasta com o imobilismo a que o sujeito se encontra involuntariamente submetido.

No entanto, o eu que assim se observa num tempo pretérito é ainda um sujeito fragilizado pelas emoções então vividas, um sujeito que confessa nunca ter sido “capaz de esquecer esse dia” e que assume, sem grande convicção (“quero mesmo?”), querer lembrar-se de outras coisas – como se a memória se submetesse à vontade do sujeito e dele dependesse para irromper, dar forma, visibilidade ou nitidez a determinadas imagens do passado.

Assim se compreende que o processo de construção de si encontra na visão retrospectiva do sujeito-observador uma das estratégias narrativas mais declinadas nas narrativas em estudo. Várias são as personagens que, à semelhança de Mariana, recordam episódios marcantes do seu passado (na maior parte dos casos, dolorosos), episódios que sublinham feridas por cicatrizar, no presente. É o caso, por exemplo, de Marta, a protagonista de *Os Olhos de Ana Marta*, que recorda o tempo em que era acometida por febres altas, durante a Primavera, embora a sua memória não lhe permita precisar o momento em que tudo começou:

Não me lembro quando as febres começaram.
Quero eu dizer: sempre me lembro de elas chegarem no princípio da Primavera, mas quando foi a primeira vez que isso sucedeu, não sei.
Nem tinha sentido chamar o médico, porque não havia nada a fazer, nem remédios a tomar.
Leonor deitava-me e dizia:
- Esteja muito quieta, Vidrinho: chegou a hora. (OAM, 73)

O que Marta retém desse tempo é a vulnerabilidade de um eu impossibilitado de lutar contra a doença, sem remédios ou cuidados médicos que lhe pudessem aliviar a dor, mas sobretudo a dedicação da velha criada Leonor, que lhe “(...) punha na cama lençóis de linho que cheiravam a alfazema (...)” (OAM, 73), que “(...) não largava a cabeceira da (...) [sua] cama (...)” (OAM, 74), que “(...) não fazia outra coisa senão olhar para [si] (...)” (OAM, 74) e que a tratava carinhosamente pelo diminutivo *Vidrinho* “(...) por causa das febres (...)” (OAM, 97) que a debilitavam e a tornavam frágil, como se depreende das palavras de Marta: “Por causa das febres, Leonor chamava-me às vezes Vidrinho. Dizia ela que eu não tinha resistência nenhuma, que era frágil” (OAM, 97).

Desse tempo, Marta guarda a memória das agradáveis impressões sinestésicas que então experimentava (“Essa era outra das coisas boas de se estar doente: o cheiro a alfazema”, as mãos frescas de Leonor “(...) sobre a minha cabeça a esquentar (...)” (OAM, 74)), mas também da indiferença de Flávia, a mãe “(...) que só respondia pelo nome próprio porque – dizia – já não tinha idade para ser mãe de ninguém (...)” (OAM, 25), e das suas reacções incompreensíveis, das suas palavras ininteligíveis quando a ia visitar: “- Tu devias ser eterna. Por que é que não foste?” (OAM, 79). Nem Marta nem o leitor compreendem, ainda, a dimensão de tais palavras e a perturbação de um sujeito dilacerado pela morte de outra filha. No entanto, e apesar de, no final da narrativa, se assistir ao encontro afectivo entre Marta e Flávia, como veremos, a recordação desses momentos de incomunicabilidade e distanciamento entre ambas é um sinal da ferida que o tempo não cicatrizou. Aliás, regra geral, os textos analisados parecem precisar destas «feridas» como nós centrais da intriga, o que faz reentrar a noção de tensão problemática no coração das narrativas para jovens.

Compreende-se, portanto, que toda a movimentação retrospectiva de um sujeito adolescente que se olha narcisicamente no espelho da infância, procurando reunir os fragmentos dispersos de si e as marcas impressivas que esse tempo anterior deixou no seu íntimo, deriva, nas obras em estudo, de um desejo de unificação⁵⁴ que o ajude a compreender-se no presente e a projectar-se no futuro. Por isso, as operações selectivas que realiza neste contexto de rememoração e de evocação do paraíso perdido para resumir a sua (ainda) curta experiência de vida passam também pela recordação dos que já partiram, adquirindo a presença fantasmática dos mortos particular relevância no discurso retrospectivo das personagens femininas (pré)adolescentes. O eu recupera, pois, através da sua memória subjectiva, as palavras, os gestos, o riso do(s) outro(s), o tempo de harmonia vivido em comum e que já não causa sofrimento porque a dilatação temporal que separa o então do agora lhe permite minimizar a dor da perda.

É assim com Mariana, a protagonista de *Rosa, Minha Irmã Rosa, Lote 12-2º Frente e Chocolate à Chuva*, que evoca constantemente, no seu discurso interior, a avó Lídia, assumindo lembrar-se dela “(...) todos os dias, apesar de ter morrido há quase um ano” (RMIR, 23). Mariana recorda assim esse tempo anterior ao nascimento da irmã Rosa, um tempo em que, como a menina enfatiza, “(...) as coisas eram bem melhores cá em casa [porque] chegava da escola, a avó Lídia arranjava-me sempre pão com queijo, e para ali ficávamos as duas a rir” (RMIR, 92). Esse era o tempo em que a avó lhe pertencia só a ela, em que a *menina era ela* e não tinha de dividir a avó com ninguém, era o tempo em que o riso era fácil e o afecto se traduzia em pequenos gestos do quotidiano. “Agora «a menina» é ela [Rosa]. Se alguém telefona e pergunta «a menina», já sei que isso deixou de ser comigo. Eu agora sou «a Mariana» e mais nada” (RMIR,

⁵⁴ Mas “(...) a unidade do eu é precária, se não impossível (...)”, como defende Paula Morão (Morão, 2007: 253).

29), afirma Mariana, deixando antever a mágoa de se sentir preterida pelos que a rodeiam.

Ser tratada pelo nome relaciona-se, neste contexto, com a passagem de criança a (pré)adolescente e com a percepção que os outros têm do sujeito em mudança. Essa percepção implica uma alteração comportamental dos outros, que passam a não usar o tratamento afectivo considerado pela criança preferível ao nome. E é por isso que Mariana, dominada pelo ciúme, assume, regozijando-se:

Por isso fico contente por ela [a irmã] não conhecer a avó Lídia, não ouvir as suas histórias, não ir comer pão com queijo arranjado pelas suas mãos. Assim eu nunca terei de dividir a avó Lídia com ela. Por isso não quis que tivesse o seu nome. Para que a avó me pertencesse só a mim. (RMIR, 94)

O desabafo da menina - que (aparentemente) para os outros deixou de o ser - é esclarecedor da necessidade de regressar a esse tempo primordial em que só ela recebia a atenção e o carinho agora totalmente dedicados à pequena Rosa. Atribuir ao outro o estatuto de exclusividade, diferenciando-o dos demais, isto é, dos que parecem ignorá-la no presente, e desejar secretamente que a avó Lídia se imobilize e se eternize apenas na sua memória sem ter de a dividir com a irmã são sinais de um egoísmo que mais não é do que o reflexo da sua desilusão por ter deixado de ser (a única) criança (da casa) e de ter visto a sua identidade diluída num plural sentido ainda pelo sujeito como uma abstracção: “De repente, sem dar por isso, deixei de ser «eu» para me tornar em «nós», e isso ainda não entra bem na minha cabeça” (RMIR, 93). Aliás, a utilização do plural para designar em conjunto o eu e o outro não é bem entendido (nem aceite) pelo sujeito em crescimento nesse momento porque ainda não houve assimilação por parte da protagonista das mudanças operadas no seu núcleo familiar e em si própria.

A indiferenciação torna-se, assim, um entrave à afirmação da identidade, apenas recuperada quando, no final, Mariana aceita a irmã como parte integrante da família e

da sua vida: “– Descobri que a Rosa é minha irmã, que a Rosa é da minha família, como o rouxinol que aqui vem cantar no Verão” (RMIR, 114). Neste caso, a afirmação da identidade pessoal só é possível num contexto mais alargado de afirmação da identidade colectiva. Só depois de entender e aceitar o outro como parte indivisível do «nós» se pode partilhar o que apenas a si pertencia, em recordação:

Pensar, pela primeira vez, que tenho pena que a avó Lídia não vá pegar na minha irmã ao colo, contar-lhe histórias, rir para ela, dar-lhe um dia pão com queijo à chegada da escola. Pena de não lhe poder dar hoje a avó de presente. (RMIR, 118)

Da atitude egoísta inicial o sujeito passa para uma fase de maior descentração, incluindo o outro na sua vida e lamentando não poder partilhar com ele as vivências que anteriormente queria resguardar apenas no espaço imperscrutável da sua memória, sendo que esse gesto evidencia uma maior maturidade potenciada pela passagem do pensamento egocêntrico para uma fase posterior de aceitação de si e dos outros.

Deste modo se percebe que, como sucede com a pequena Mariana, o eu arquetípico que atravessa os universos textuais, consubstanciado nas diversas manifestações romanescas que o configuram, é um ser inquieto, permanentemente em busca de si, um ser que ora se vira para o passado e procura filtrar, com um outro olhar, os marcos incontornáveis da sua história de vida, ora se foca no presente, tentando perceber quem é e qual o seu lugar no mundo. As constantes movimentações discursivas de introspecção e análise que, nas obras em estudo, traduzem a inquietação das personagens adolescentes, dão conta justamente do seu percurso «iniciático» rumo à maturação, um percurso interior feito de avanços e recuos, de hesitações e certezas, de contradições e fragilidades.

1.1.4. Indagação e perplexidade: o discurso da itinerância

1.1.4.1. Denominação: a interrogação sobre a identidade

Instituindo-se como o reflexo da natural inquietação dos sujeitos em crescimento, a interrogação, a par da projecção retrospectiva, funciona como um dos mecanismos linguísticos mais reiterados no discurso auto-centrado das narradoras, o que não surpreende, uma vez que, como afirma Mercedes Manzano, “(...) na adolescência prevalece o mundo das perguntas (...)” (Manzano, 1984: 4). Aliás, também Carlos Sousa, ainda que noutro contexto, assinala essa *pose interrogante* por parte de crianças e jovens, fazendo-o nos seguintes termos: “(...) as crianças são sobretudo uma matéria interrogante. (...) Por seu turno, os adolescentes representam por excelência a matéria moldável em fase de identificação” (Sousa, 2000: 412).

Assim, no trajecto indagador do sujeito - criança ou adolescente - em busca de si e da sua identidade, a questão da denominação assume particular relevância nas vozes plurais que atravessam a maior parte dos textos seleccionados, mesmo se, como acontece em *Paulina ao Piano*, é o narrador onisciente quem, em discurso indirecto livre, reproduz as palavras do ser em construção:

Se ela se chamasse Teresa em vez de Paulina, seria uma pessoa diferente? Ou até mesmo Dorcas, Piedade, Purificação, Rosário, como as meninas de bibes aos folhos dentro das molduras. Pensaria de outro modo? Não gostaria do piano como gosta? E se ela se chamasse Otília, como Otília? Seria igual a ela? Iria também para matemáticas e computadores porque isso é que hoje dá dinheiro? Seria amiga da Gabriela, que faz a vida negra ao padasto? Seria loira e de olhos azuis como as princesas das histórias? (PP, 70-71)

O nome próprio é desta forma sentido como uma marca distintiva e como um elemento fundador da identidade. A questão inicialmente colocada (“Se ela se chamasse Teresa em vez de Paulina, seria uma pessoa diferente?”), desdobrada e ampliada no discurso do narrador através de sucessivas interrogações, parece-me apenas uma

estratégia textual para marcar a ruptura, por um lado, com um passado de excessos e rigor em matéria de educação (associado às “meninas de bibes aos folhos” há muito desaparecidas e que Paulina conhece apenas pelas fotografias expostas em casa da avó Celeste e pelos nomes simbolicamente escolhidos: Dolres, Piedade, Purificação, Rosário), e, por outro, com um presente que a protagonista abomina, representado pela figura de Otília, menina fútil e preconceituosa que lhe inspira os sentimentos mais negativos.

Por conseguinte, e dando conta do processo mental de questionação identitária por parte do sujeito, a enumeração de formulações interrogativas, sustentada pelo paralelismo anafórico e pela insistência no condicional do verbo «ser», inscreve-se aqui numa lógica meramente retórica que visa marcar a oposição entre o eu e os outros, ironicamente apresentados no discurso interior da personagem (um discurso revelado contudo pela voz do narrador, como referi). Assim, o que se depreende por detrás da congeminação de Paulina é que o nome próprio, apesar de se instituir como uma marca distintiva da identidade, não dá ao sujeito nomeado as suas particularidades diferenciadoras, o que significa que Paulina não deixaria de ser quem é se se chamasse Teresa, Dolres, Piedade, Purificação, Rosário ou Otília.

Porém, não deixa de ser interessante, e não só no contexto desta obra, que os nomes próprios atribuídos às diversas representações da alteridade, pelo menos as que são apresentadas de forma disfórica pelos sujeitos textuais, se encontram revestidos de uma forte carga simbólica, mas também histórica e cultural, como sucede com os nomes das meninas de bibes aos folhos - Dolres, Piedade, Purificação, Rosário -, nomes impregnados de um semantismo religioso muito provavelmente sentido pelo leitor juvenil como ultrapassado.

A questão do nome próprio assume, aliás, grande importância na maioria das obras de Alice Vieira, destacando-se a este nível os casos de *Viagem à Roda do Meu Nome* (obra protagonizada por um rapaz, o que constitui uma novidade na produção da autora para o público juvenil) e *Úrsula, a Maior*.

O nome, instituindo-se como “(...) um factor importante no processo de caracterização das personagens (...)” (Reis e Lopes, 1990: 293), cria, nessas obras em particular, algum desconforto nos sujeitos textuais, seja porque consideram o nome “horrível”, como acontece com Úrsula, em *Úrsula, a Maior*, seja porque preferiam ser chamados de outra forma, como sucede em *Viagem à Roda do Meu Nome*, em que o protagonista, Abílio, se sente ridicularizado pelo facto de a tia Constancinha⁵⁵ lhe chamar «Abilinho» (VRN, 19) em frente dos seus colegas de escola, facto que o faz sentir “(...) a pessoa mais infeliz de toda a escola, de toda a rua, de todo o bairro, de toda a cidade, de todo o país, de toda a Europa, de todo o mundo” (VRN, 20).

A enumeração de sintagmas preposicionais em gradação crescente serve aqui o propósito de intensificar o estado de profunda desolação em que o sujeito se sente ao ser nomeado dessa forma. Por isso, decide mudar o nome para Luís, um nome que, na sua perspectiva, seria mais comum e mais de acordo com um rapaz da sua idade:

Nem sequer sabia muito bem por que escolhera aquele nome.
Aquele ou outro, desde que fosse um nome normal, que não me envergonhasse diante de ninguém. Às vezes penso que o escolhi por causa da Luísa (...) (VRN, 30)

Ora, será precisamente Luísa, a sua melhor amiga (por quem está apaixonado), a relativizar a importância do nome, interpelando-o directamente: “– Que importância é que tem o nome? Abílio ou Luís, que diferença faz?” (VRN, 81). Por isso, e porque se

⁵⁵ Aliás, a forma como a tia é conhecida, através do diminutivo, não é casual, surgindo com uma valência semântica extremamente negativa, já que se pretende desta forma ridicularizar a pessoa nomeada. Tal procedimento contrasta com a forma como a prima Maria Constança, personagem distinguida intratextualmente pela sua elevada estirpe, é referida: pelo seu nome próprio, garante da sobriedade que lhe é devida.

apercebe de que o nome fora escolhido pela prima Maria Constança, que se encontra à beira da morte e de quem ele tanto gosta, Abílio decide por fim voltar a ser chamado pelo seu nome de baptismo: “- Afinal, podem chamar-me Abílio. (...) Afinal, Abílio também não é assim tão feio como isso. Há piores” (VRN, 143).

A aceitação de si confunde-se, portanto, com a aceitação do seu nome. Aliás, em *Úrsula, a Maior*, a personagem que ao longo da narrativa responde apenas pelo diminutivo Xuxu, porque “(...) sempre [a] chamaram assim (...)” (UM, 29), manifesta durante muito tempo algum conformismo e resignação face ao seu nome próprio – Úrsula -, um nome “(...) horrível, herdado da [sua] bisavó alemã (...)” (UM, 29). Mas, devido às intervenções de Maria João, a narradora (“Xuxu. Minha Nossa Senhora dos Mais Desfavorecidos, onde é que terão desencantado este nome?!” (UM, 15)) e de Carolina, a madrastra de Maria João, que mostra a Úrsula que o seu nome “(...) até é um lindo nome (...)” (UM, 131–132), a jovem resolve, no final, numa carta que endereça aos pais, assumir o seu nome de baptismo (“Preciso (...) aprender a dizer que me chamo Úrsula e não esta patetice que vocês inventaram para me chamar (...)” (UM, 183), naquela que se pode instituir como uma estratégia textual de aceitação de si e da sua identidade.

1.1.4.2. Corpo e identidade: (in)aceitação de si e da sua imagem corporal

Para além da questão da denominação, aqui apenas evocada, também a da corporalidade assume particular relevância nos discursos plurais das personagens (femininas) adolescentes, que não convivem pacificamente com o corpo que têm, uma vez que não se revêem nos arquétipos contemporâneos de beleza feminina. É o caso de *Dietas e Borbulhas*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, de *Diário Secreto de Camila*, de

Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, de *Diário de Sofia & C^a*, de Luísa Ducla Soares, de *Cinco Tempos*, *Quatro Intervalos*, de Ana Saldanha, entre outros exemplos, que colocam em cena adolescentes com problemas de auto-estima.

Nestas obras em particular, as personagens adolescentes femininas manifestam discursivamente a insatisfação e a revolta que a percepção de si e do seu corpo provoca no seu íntimo quase sempre através de um registo hiperbólico, e por vezes coloquial, que sinaliza o paroxismo da sua perturbação interior.

Neste contexto, e porque a imagem de si - frequentes vezes construída a partir de um exercício de auto-observação não isento de passionalidade ou a partir de comentários depreciativos vindos do exterior - não se coaduna, na perspectiva do ser em formação, com um certo ideal de beleza feminina, as personagens adoptam certos mecanismos auto-punitivos e compensatórios, como a anorexia e a bulimia nervosas, responsáveis em alguns casos pelo processo destrutivo que quase as conduz a um fim trágico e irremediável.

Assim, em *Dietas e Borbulhas*, Catarina sente-se feia e gorda (“(...)tenho as pernas monstras (...) e um rabo monstro (...) Eu sei perfeitamente que sou um pote (...)” (DB, 25)), referindo-se a si própria como sendo uma rapariga com um “(...) corpo de baleia (...)” (DB, 29). As representações parciais do seu corpo dão conta de uma auto-percepção fragmentada e, por isso, necessariamente distorcida, adquirindo forte produtividade semântica a adjectivação expressiva (e o substantivo *pote*, com valor adjectival) utilizada por Catarina neste contexto: pernas *monstras*, rabo *monstro*.

Neste contexto se entendem, e se sublinham, as palavras de Orlanda Azevedo que, na sua obra *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*, refere que “(...) o distanciamento entre o sujeito e a sua imagem poderá sinalizar a

não-coincidência entre a sua imagem real e a sua imagem ideal (...)” (Azevedo, 2003: 32).

Ora, como António Damásio demonstrou em *O Sentimento de Si*, “(...) a ideia que cada um de nós elabora acerca de si mesmo, a imagem que gradualmente construímos de quem somos física e mentalmente, e do nosso estatuto social [decorre de] uma grande variedade de factores: traços de personalidade inatos e adquiridos, inteligência, conhecimento, meio ambiente social e cultural (...)” (Damásio, 2000: 259). Assim sendo, parece-me que, no caso de Catarina, tal como no de outras personagens adolescentes que, nas obras em estudo, concebem uma imagem claramente disfórica de si, é em grande parte devido à acção exercida pelo ambiente social e cultural nos sujeitos em formação que tal acontece, desencadeando nas personagens naturais movimentos de inaceitação e de auto-rejeição.

Com efeito, a não-aceitação de si passa, no caso da protagonista de *Dietas e Borbulhas*, pela rejeição do corpo que se possui e pela consequente idealização do corpo que se deseja possuir. Por isso, o sujeito já não consegue olhar-se ao espelho, assumindo esse gesto o valor de uma desistência: “- Eu já há muito tempo que deixei de olhar para o espelho” (DB, 23). De facto, ver-se ao espelho incomoda e causa frustração porque a imagem reflectida não se coaduna com a representação mental idealizada de si próprio(a). É, pois, preferível não-ver, neste contexto, porque ver agudizaria inevitavelmente a dor que se procura ocultar (de si próprio).

Pelo contrário, em *Diário Secreto de Camila*, a protagonista atreve-se a observar a sua imagem corporal reflectida no espelho da sala, mas esse gesto auto-contemplativo também causa perturbação e revolta no sujeito-observador, tal como o seu discurso retrospectivo e analítico deixa perceber:

Quando tocou o despertador já estava em pé a experimentar roupa, furiosa porque as minhas calças preferidas não me

serviam. Consegui correr o fecho a muito custo mas depois não conseguia respirar e sentia-me «repuxada em ganga». Fui para a sala ver-me ao espelho e ia morrendo! As pernas pareceram-me dois chouriços mal amanhados com uns papos horrorosos cá em cima. Virei-me de lado, de costas, e cada ângulo era pior do que o anterior. Que rabão! Só não chorei de raiva porque apareceu a minha mãe, que não tem paciência nenhuma para lágrimas, diz sempre que são parvoíces da idade e outras coisas irritantes. Mas, sem querer resmunguei:
- Estou gordíssima. (DSC, 12,13)

O corpo assim percepcionado parece, aos olhos de um sujeito inquieto e perturbado, estranhamente disforme e grotesco, conforme se assume num discurso inflamado de primeira pessoa: “As pernas pareceram-me dois chouriços mal amanhados” e “Que rabão!”. À semelhança de Catarina, Camila focaliza o seu olhar em determinadas partes do seu corpo, sublinhando o problema da “(...) constituição da identidade entre fragmentação e unidade (...)” (Azevedo, 2003: 119) que se coloca ao sujeito neste caso concreto, mas também, inevitavelmente, nas restantes obras em estudo, que, de uma forma ou de outra, narrativizam a cisão do sujeito enunciativo em fase de crescimento.

Assim, e especificamente nesta obra, a descontinuidade entre o eu e a sua imagem produz um efeito de estranheza no sujeito, que dá conta dessa perturbação através de um registo coloquial consubstanciado na comparação *pernas/chouriços* e no léxico de cariz familiar ou popular: “mal amanhados” e “rabão”. Tais estratégias discursivas visam claramente frisar a desolação do sujeito-observador em face de si e da sua imagem corporal, desolação essa reforçada no discurso interior do sujeito pela perífrase verbal “ia morrendo”.

A não-aceitação de si e do seu corpo é, aliás, intensificada pelo desejo íntimo de chorar de raiva, ímpeto todavia controlado por Camila por se sentir observada pela mãe: “Só não chorei de raiva porque apareceu a minha mãe, que não tem paciência nenhuma para lágrimas”. O olhar do outro, neste caso da mãe, é um olhar

distanciado e crítico, sentido pelo leitor (adulto?) como o de alguém que apresenta uma racionalidade e uma objectividade que escapam ao ser apaixonado que se observa em desalento. Na verdade, a mãe responde às angústias de Camila com um frio “Que disparate!”, seguido de uma explicação de carácter generalista mas que tem, a meu ver, a intenção pedagógica de elevar a auto-estima da filha, mostrando-lhe que as mudanças em si operadas fazem parte do processo natural de crescimento: “Um adulto, por muito magro que seja, não veste roupas de criança!”. Camila, contudo, não se deixa convencer e decide não “(...) comer quase nada nos próximos quinze dias” (DSC, 13).

As estratégias comportamentais encontradas - o jejum e o excesso de exercício físico - denunciam uma obsessão com a imagem e com o corpo, para o que concorre o facto de as suas melhores amigas e a própria mãe funcionarem como modelos de elegância e de perfeição, tal como Camila assume em discurso introspectivo, fazendo activar o mecanismo retórico da interrogação:

A minha mãe é demasiado perfeita mas sobretudo demasiado equilibrada. (...) Pode comer o que quiser e não engorda (...) Então por que raio é que eu nasci assim? Por que é que saí completamente diferente? (DSC, 27 -28)

Desejar ser (como o) outro torna-se então prioritário, mas esse desejo traduz-se, em várias das narrativas em estudo, na busca desenfreada de um corpo (que se julga) perfeito, um corpo à semelhança do da amiga, da irmã mais velha, da mãe ou até da madrasta.

Na verdade, e ainda no *Diário Secreto de Camila*, a protagonista refere que as suas amigas Marta e Catarina “(...) são ambas maravilhosamente esqueléticas (...)” (DSC, 16), o mesmo acontecendo com Catarina, a protagonista de *Dietas e Borbulhas*, que só deseja ser elegante como a Filipa, a colega da turma, a prima Mariana, “(...) que é giríssima e não é nada peneirenta (...)”, a “(...) Cláudia

Schiffer, claro (...)” (DB, 64) e a irmã, que se ajusta perfeitamente à imagem estereotipada da «elegância» feminina dos anos 80 e 90:

Que raiva! Porque é que a Sara era tão elegante?! Nem sequer comia pouco! E ainda por cima já tinha um metro e setenta (...) O que ela (Catarina) não daria para ter um corpo assim... Mas haveria de conseguir. (DB, 27)

Catarina detesta ser quem é, como é (“(...) sou tão branca que mete nojo (...)” (DB, 71)) e receia o olhar dos outros, afligindo-se por pensar que a podem achar “(...) um pote, uma anedota (...)” (DB, 72). Mas se, no seu caso, é o sujeito que imagina o que os outros poderão dizer ou pensar a propósito de si e da sua imagem, disso fazendo uma obsessão, em *Cinco Tempos, Quatro Intervalos*, a inaceitação da imagem corporal por parte da protagonista é, sobretudo, motivada pelos comentários depreciativos dos outros, que insistentemente lhe chamam «baleia», «balofa», «barrica» (CTQI, 27), «gorda» (CTQI, 29) ou que, rindo-se dela, comentam, à distância - embora a suficiente para que sejam escutados pela pequena Dulce: “(...) para manter aquele físico é preciso dar-lhe bem” (CTQI, 29). Dulce sente-se desta forma infeliz e perplexa com a mudança de tratamento por parte dos outros, tal como se deduz a partir das palavras do narrador, em discurso indirecto livre:

Ao princípio, não conseguia compreender como passara de «bebé rechonchudinha!», «que amor!», «que regueifinhas!», a «gorda», «baleia», «barrica», e, por isso, tinha dificuldade em conter um tremor dos lábios, uma lagriminha ao canto do olho, sempre que as pessoas faziam dela motivo de risos. Amuava e chorava. (CTQI, 29)

O sofrimento de Dulce é contudo vivido em silêncio e em lágrimas, sendo que o mecanismo compensatório que encontra para aliviar a sua dor é comer ainda mais, sobretudo guloseimas, de preferência longe do olhar dos que a recriminam. A bulimia não adquire contudo, no contexto desta obra, a dramaticidade que envolve a

situação de Catarina, a protagonista de *Dietas e Borbulhas*, que entra mesmo em processo compulsivo de auto-destruição, embora haja, neste caso específico, uma solução para o seu problema.

Com efeito, a aceitação de si surgirá, no final da narrativa, quando Afonso, o seu melhor amigo, fica doente e é operado de urgência a um tumor. A serenidade de Afonso ao falar da sua curta esperança de vida, um tema também ele inovador no quadro da literatura de potencial recepção juvenil no nosso país, impressiona definitivamente Catarina, de tal forma que nem consegue enfrentá-lo, porque o outro se institui, neste contexto, como o Mesmo, ou o seu Duplo, e, assim sendo, olhar o Outro é, como diria Levinas (1988: 82), olhar-se a si próprio:

- Eu não te disse antes, porque estavas no hospital...
- Não me disseste antes o quê? – perguntou ela baixinho, sem ousar enfrentá-lo.
- Que estou a morrer, Catarina – respondeu ele, agora com uma clareza calma na voz. – A quimioterapia já não está a dar resultado, percebes? Mas não quero que te preocupes, ‘tás a ouvir? Eu também nunca gostei assim muito de viver, tu sabes... Só tenho pena é de deixar de ver as pessoas de quem gosto. (DB, 116)

Apesar de se antever um final trágico para Afonso, uma vez que os tratamentos, como é notório pelas suas palavras, não resultam no seu caso, há contudo um tom optimista no final, uma vez que os problemas que os dois amigos durante tanto tempo criaram por não aceitarem a sua imagem corporal, total ou fragmentada, são resolvidos no fecho da narrativa, quando assumem finalmente, e sem máscaras, as suas identidades:

- Cada um é como é, e pronto. Que se lixe!
(...) Afonso tirou o lenço, ergueu a mão bem alto e lançou-o no ar, exclamando:
- Que se lixe a careca! (...) Com uma cara destas, quem é que vai reparar que não tenho cabelo? (DB, 119)

É claramente uma estratégia pedagógica direccionada para o provável leitor juvenil da obra, assim compreendendo que, apesar das vicissitudes encontradas ao longo da vida, o importante é encará-las de frente e aceitá-las com coragem e determinação.

É, pois, o confronto com o outro, aliado à situação-limite vivida pelo sujeito na sequência da sua obsessão pela imagem corporal, que nesta obra em particular favoreceu em definitivo o apaziguamento das perturbações de ordem existencial e afectiva que a entrada na adolescência acarretou.

Já em *Diário Secreto de Camila*, os esforços da protagonista para alcançar o ideal de beleza feminina que a cultura contemporânea ocidental padronizou não têm consequências tão dramáticas como as que, no caso de Catarina, originaram o seu internamento hospitalar. Na realidade, Camila não passa por um processo tão violento, mas precisa contudo de emagrecer para aprender a gostar de si e a aceitar a sua imagem corporal. Só então, quando o seu corpo se aproxima dos padrões de beleza que julga ideais, ousa finalmente enfrentar o espelho:

Vi um programa de televisão que nunca posso ver porque a minha mãe acha idiota. Mas o melhor de tudo foi poder despir-me na sala para me ver nua no espelho grande e ainda por cima gostei do que vi. (DSC, 31)

A imagem reflectida pela superfície reflectora é desta feita percebida de forma positiva. Na realidade, o sujeito que se olha ao espelho e se descobre outro é agora um sujeito satisfeito com o seu (novo) corpo e a sua (nova) imagem, sendo que, neste contexto, o corpo feminino nu surge naturalmente evocado no discurso da personagem e plasmado na tessitura narrativa sem qualquer constrangimento ou pudor. Sinal dos tempos, a literatura de potencial recepção juvenil finissecular incorpora desta forma, com total frontalidade e naturalidade, este e outros temas, como o da sexualidade, considerados tabu pelo Antigo Regime e pela mentalidade conservadora dominante nesse período incontornável da nossa História colectiva.

1.1.4.3. Corpo (a) descoberto: nudez, feminilidade e desejo

Em face da imagem do seu corpo de mulher, que o espelho inesperadamente lhe devolve, Camila, a protagonista do *Diário Secreto*, manifesta interiormente a satisfação de nele reconhecer os traços femininos que ambicionara possuir:

Parece mentira mas é verdade, não me achei nada gorda. Estive séculos a observar-me de frente, de costas, de perfil. Não tenho papos nas pernas, a cintura está bem marcada, o desenho das ancas pareceu-me bonito e a curvatura do rabo também. Não há dúvida que o peito cresceu e está rijo, com bicos de um cor-de-rosa mais acentuado. Não tenho barriga. Também não há dúvida que o triângulo dá graça ao corpo, é uma espécie de marca a indicar «mulher». (DSC, 31)

A nudez e a feminilidade, temas que já se encontravam em *O Diário de Sofia & Cª*, publicado em 1994, ou seja, cinco anos antes do *Diário Secreto de Camila*, são aqui abordados com naturalidade, numa linguagem clara e despudorada, desfazendo, aliás como acontecera anteriormente com a obra de Ducla Soares, um dos tabus mais vinculados na sociedade portuguesa de todos os tempos.

Na verdade, a passagem de criança-adolescente a mulher é auto-percepcionada, através de um exercício de ensimesmamento e auto-contemplação, como uma conquista. É a jovem, ela própria, que se vê ao espelho e se descobre Outra. Observar, na superfície reflectora, o seu corpo despido, de todos os ângulos, demoradamente e longe dos olhares dos outros, e atender aos pormenores em que nunca antes reparara provocam no sujeito uma reacção positiva, tal como, em registo monologal e retrospectivo, a protagonista assinala: “gostei do que vi”, “não me achei nada gorda”, “o desenho das ancas pareceu-me bonito e a curvatura do rabo também”. Deste modo, as transformações físicas assim percepcionadas surpreendem e elevam a auto-estima e a vaidade pessoal do sujeito em face de si mesmo e da sua nova imagem corporal, conduzindo inevitavelmente à aceitação de si e do seu corpo de mulher.

Também Sofia, a protagonista de *Diário de Sofia & C^a*, tem uma relação positiva com o espelho. O motivo (só aparentemente) frívolo da vaidade feminina, assumida aliás na primeira pessoa, é o pretexto discursivo encontrado para justificar o pedido de Sofia para lhe “(...) porem um espelho no roupeiro (...)” (DS, 47). Na verdade, ela pretende conhecer-se melhor (“(...) o espelho é também para eu me conhecer (...)” (DS, 47)), ou seja, ver-se de outro ângulo, para lá das fronteiras do seu corpo, ver-se a si própria como os outros a vêem, do exterior. E o que observa, ao invés de lhe criar angústia ou frustração, fá-la sentir-se “(...) linda como um bicho selvagem (...)” (DS, 473). Sofia é, pois, uma jovem à procura de si própria, que aceita naturalmente as transformações ocorridas no seu corpo e, por conseguinte, a sua feminilidade sem dramas ou ansiedade:

Já não sou uma garota, já tenho tanto peito como algumas artistas de cinema, a minha cintura estreitou-se ou parece mais fina porque as ancas se tornaram redondas, uma penugem ruiva cresce-me entre as pernas. (...) Já tenho o período há 3 anos. Sou uma mulher. (DS, 47)

A auto-percepção de si enquanto ser em crescimento resulta da análise pormenorizada de um corpo de mulher que a superfície reflectora lhe devolve. A descrição do sujeito que assim se observa especularmente é inovadora no contexto da literatura para jovens por não se regular pelo pudor eufemístico, entendido muito provavelmente por alguns como única forma de evocar e descrever o corpo feminino. A referência ao peito, à “penugem ruiva” ou ao “período” surge de forma natural e objectiva, dando conta das marcas físicas observáveis pelo sujeito, que assim adquire outra consciência de si, e tem, a meu ver, a intenção de levar o receptor extratextual privilegiado não adulto a aceitar a sua corporalidade de forma tranquila e natural.

Ora, o tema da feminilidade cruza-se, inevitavelmente, com o do despertar da sexualidade e do desejo, tanto em *O Diário de Sofia & C^a* como no *Diário Secreto de Camila*, de forma mais velada e sugestiva no primeiro e mais explícita neste último.

Efectivamente, na obra de Ducla Soares, Sofia dirá: “Nua, sinto-me selvagem, apetece-me fazer coisas selvagens. Amar numa praia deserta, com gaivotas a voar sobre a minha cabeça” (DS, 47). A dualidade entre o instinto primário de concretização sexual, insinuado apenas pelo desejo de “fazer coisas selvagens”, e a representação mental e onírica de um momento que se deseja único, num espaço idílico e em perfeita comunhão com a natureza inóspita envolvente, apenas testemunhado pelas gaivotas, sinaliza uma concepção neo-romântica do amor. O outro, enquanto objecto provável de desejo, é irrelevante neste contexto, não sendo referenciado discursivamente. Mas não surpreende que o eu se esqueça assim (deliberadamente) de incluir outro na sua fantasia (“... gaivotas a voar sobre a *minha* cabeça”): é que não se trata aqui do amor pelo outro, mas do amor pelo amor ou, em última instância, do amor por si mesmo.

Não será exactamente assim em *O Diário Secreto de Camila*, uma vez que, nesta obra, existe um objecto do amor que condiciona todo o processo de descoberta do sujeito amoroso. Camila apaixona-se perdida e irremediavelmente por um desconhecido que encontra de forma casual no café (“Foi nesse preciso momento que o vi e fiquei siderada” (DSC, 9), e a partir desse momento, que Roland Barthes considera o *momento inaugural*, o momento da captura, em que o sujeito é “(...) seduzido por uma imagem (...)” (Barthes, 1998: 120), Camila constrói toda uma cenografia imaginária do outro – os espaços que ele percorrerá, os amigos que conhecerá, como será, se se irá apaixonar por ela:

Será que o verdadeiro surfista se vai apaixonar por mim? Hum...
Só de pensar nele fico cheia de arrepios em sítios onde nunca
antes me tinha arrepiado! (DSC, 20)

O desabrochar da sexualidade é desta forma assumido no discurso introspectivo da personagem com a referência explícita às sensações que o outro, ainda que imaginado, provoca no sujeito. O eu que assim experimenta o frémito da paixão diferida é um ser que, activando os mecanismos da memória, tem consciência de si em coordenadas temporais distintas: o antes e o agora. E o agora é vivido entre dúvidas (“Será que o corpo humano só reage por partes em questões de sexo?” (DSC, 47)) e desejos (“(...) estou para aqui a imaginar abraços e beijos sem fim. Na boca. No canto da boca. O contacto imaginário provoca-me um formigueiro deliciosamente uniforme e um friozinho na barriga tão forte ou mais forte que os contactos reais” (DSC, 62)). Apesar da paixão pelo surfista, Camila envolver-se-á, contudo, inesperadamente, durante uma festa em casa de uma amiga, com o Laranjeira, um antigo colega que lhe “(...) fez a vida negra na escola primária (...)” (DSC, 44):

Não faço a mínima ideia de quanto tempo estivemos na varanda agarrados que nem lapas e aos beijos, só sei que foi a experiência mais estranha da minha vida. O abraço agradava-me mas os beijos não. Assim, o corpo dividiu-se em duas partes e eu tinha sensações fortemente agradáveis da cintura para baixo e fortemente desagradáveis da cintura para cima! Nunca imaginei que isso pudesse acontecer, ainda estou baralhada e sem resposta para várias questões. (DSC, 46)

A experiência dilemática provoca estranheza e dúvidas normais no processo de maturação sexual e emocional do sujeito em construção: “A saliva dele sabia um pouco a vinagre e eu odeio vinagre. Terá sido por isso que me apeteceu repelir os beijos? E, se me apeteceu, por que não o fiz?” (DSC, 46). O arrependimento (“Quem me mandou curtir com um rapaz se gosto de outro?” (DSC, 46)) e a renúncia (“Preferia nunca mais ver o Laranjeira” (DSC, 46)) sinalizam contudo a denegação do outro não-objecto de desejo.

Deste modo, nos textos em análise, como na vida, as transformações físicas desencadeiam nos adolescentes um comportamento reactivo condicionado por factores endógenos mas também exógenos ao próprio sujeito. A imagem corporal feminina auto-percepcionada, nem sempre aceite porque nem sempre consentânea com os arquétipos contemporâneos de uma certa beleza feminina ocidental, provoca distúrbios mais ou menos dramáticos nas personagens em estudo, sendo que quase sempre tal atitude evidencia um complexo de inferioridade que, na opinião de E. Pizarro, expressa nos anos oitenta em *Psicologia do Adolescente* (cf. Pizarro, 1983: 40), é manifestado mais vezes pelas raparigas do que qualquer outro complexo de carácter sexual.

Deste modo, a (in)aceitação de si e da sua corporalidade e/ou feminilidade, instituindo-se como uma área temática privilegiada nas narrativas em estudo, sublinha, a meu ver de forma totalmente inovadora, a tendência da literatura de potencial recepção juvenil finissecular para dar voz e protagonismo a personagens adolescentes que, na primeira pessoa, assumem a sua dupla condição de mulheres e de seres em crescimento.

1.1.4.4. Discurso interrogativo: a inevitabilidade do querer saber

Percebe-se assim que, na busca incessante de si, os sujeitos adolescentes encetam um percurso interior de (auto)questionamento e de (auto)análise que passa inevitavelmente também pelo confronto com as diversas representações da alteridade. Perceber por que são assim e não como os outros é um caminho que se afigura não isento de dor para alguns desses adolescentes, como vimos, mas o processo de indagação não se fica por aqui. Na realidade, o eu arquetípico que atravessa os diversos universos textuais manifesta, através de uma “(...) forte propensão para o discurso interrogativo (...)” (Sousa, 2000: 120), não só um insaciável desejo de (se) conhecer, de

perceber os contornos da sua existência (e da dos outros), de compreender qual o seu lugar no mundo, mas também uma necessidade de tecer considerações de natureza filosófica e epistemológica quase sempre de grande profundidade, não sendo, nestes casos, a interrogação sentida como particularmente dolorosa.

Com efeito, em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, por exemplo, uma das obras em que o recurso à interrogação é mais evidente, Mariana questiona-se frequentemente sobre as implicações pessoais e familiares que o nascimento da irmã Rosa acarretou (RMIR, 74), os sentimentos que a unem aos outros (RMIR, 17), o seu crescimento e o da irmã (RMIR, 66), atitudes que considera incompreensíveis nos outros (RMIR, 57), o significado de palavras que desconhece ou que não consegue perceber quando inseridas em contextos pragmáticos não habituais (RMIR, 9) ou o desfasamento entre o que se aprende na escola e o que se sabe das pessoas que estão perto de si:

Como se explica que eu saiba tantas coisas dos romanos, e dos mouros, e não saiba nada da minha vizinha?! Como se explica que eu saiba quantas toneladas pesava a espada do D. Afonso Henriques e não saiba quanto pesa a máquina de costura da minha vizinha?! (...) Como se explica que eu saiba que Isabel era o nome da mulher de D. Dinis e não saiba nem o nome da minha vizinha?! (RMIR, 96)

As questões especularmente a si colocadas indiciam, por um lado, a sua (aparente) incompetência na decifração de códigos sociais e pragmático-linguísticos a que não será alheio o seu diminuto conhecimento enciclopédico do mundo mas, por outro, impõem-se como considerações filosóficas também subtilmente endereçadas ao leitor. Aliás, o jogo entre distanciamento histórico e proximidade vivencial (*a minha vizinha*) reveste-se aqui de uma produtividade semântica muito provavelmente sentida como eloquente pelo potencial leitor juvenil da obra. Nessa medida, a última citação transcrita, para além dos procedimentos técnico-compositivos e dos indicadores histórico-contextuais de que se socorre - o paralelismo estrutural, a oposição entre

figuras históricas do nosso passado colectivo e a presença anónima de alguém próximo do sujeito mas de quem este não conhece o nome - extrapola nitidamente o universo diegético, direccionando-o para o leitor.

Frente a frente consigo própria, ou com a voz da sua consciência, Mariana oferece-nos um quadro reflexivo sustentado pelo procedimento da interrogação retórica, que se afigura, neste contexto, como uma estratégia discursiva de auto-representação com um nítido propósito de fazer participar o leitor na construção de sentidos propositadamente deixados em suspenso.

Nesse sentido, o dizer-se, ou melhor, o interrogar-se pode ser entendido como um acto performativo e pedagógico que implica o leitor no circuito comunicativo, empurrando-o para além do texto, obrigando-o também a questionar-se. Aliás, no âmbito dos estudos literários e semióticos, as orientações teóricas contemporâneas, de que se destacam a perspectiva desenvolvimentista defendida por J. A. Appleyard (1991) e a teoria semiótica da cooperação textual concebida por Umberto Eco (1993), atribuem ao leitor uma função relevante e dinâmica no processo interpretativo do texto literário.

Se, por um lado, Appleyard enfatiza a perspectiva evolutiva do leitor, apontando a existência de cinco tipos de leitores ou cinco tipos de papéis que o leitor pode assumir perante um texto ao longo do seu processo de maturação cognitiva e psico-emotiva (cf. Appleyard, 1991: 14-15) - o leitor como jogador; o leitor como herói; o leitor como pensador; o leitor como intérprete e o leitor pragmático -, por outro, a teoria interpretativa de Umberto Eco postula a existência de um leitor modelo capaz de completar e actualizar o texto e de preencher os elementos não-ditos através de movimentos cooperativos e hermenêuticos que influenciam irremediavelmente o acto de ler. Com efeito, para Eco, o autor “(...) deverá prever um Leitor-Modelo capaz de cooperar na actualização textual como ele se moveu generativamente” (Eco, 1993: 58).

Desta forma, o leitor modelo previsto pelo autor do texto infanto-juvenil, um leitor intérprete de acordo com a perspectiva proposta por Appleyard, deverá ser capaz de activar os mecanismos da compreensão que lhe permitam estabelecer inferências e retirar ilações a partir do conteúdo semântico plasmado na superfície textual. Por isso, e apesar de o alcance epistemológico e metafísico das interrogações de Mariana - só para dar um exemplo - poder não ser demasiado evidente *a priori*, a instância receptiva não adulta provavelmente será capaz de preencher os espaços em branco, ensaiar respostas para as questões retóricas deixadas em suspenso, projectando-se no lido, e fechar dessa forma o circuito comunicativo através da sua capacidade hermenêutica, apesar da sua inevitável incompetência (ou competência condicionada) na decifração de códigos axiológico-valorativos mais complexos.

O leitor funciona pois como testemunha do processo de construção literária de um sujeito oscilante e dramático, um ser em fase de crescimento e de consolidação da sua personalidade, que se interroga e se auto-examina através de diferentes procedimentos técnico-literários que assentam, como vimos, numa estratégia global de *autocomunicatividade intratextual* (cf. Aguiar e Silva, 1986: 307).

No entanto, essa necessidade de o sujeito compreender o mundo circundante e as reacções dos outros, que se materializa, nas narrativas em estudo, na reiteração de questões a si mesmo colocadas, traduz-se também em interrogações retóricas que ocasionalmente dirige a um interlocutor mudo, sem capacidade efectiva de resposta. Em *Os Olhos de Ana Marta*, por exemplo, a irmã da protagonista, Ana Marta, falecida antes do nascimento de Marta, funciona como seu Duplo e, simultaneamente, seu destinatário intratextual. É à irmã que Marta confessa a sua perplexidade com o comportamento de Flávia, a mãe que não se comporta como tal, ao mesmo tempo que a questiona sobre um

tempo passado que ela, Marta, não viveu, procurando estabelecer ligações entre duas vidas de certa forma equivalentes:

Um dia, (...) pedi que me dessem, pelo Natal, um boneco de papelão.
De papelão, imagina!
Alguma vez desejaste muito ter um boneco de papelão?
(OAM, 9)

Ainda que a comunicação não seja possível neste contexto, Marta, mesmo assim, e embora consciente dessa impossibilidade, não consegue silenciar-se. A interpelação a um ser fantasmático pode ser entendida como um gesto meramente retórico. Porém, querer recuperar um tempo anterior ao seu sinaliza a necessidade de Marta entender o mundo à sua volta, o mundo antes de si, mas também, indirectamente, a criança que Marta é no presente. Questionar a irmã ausente, a irmã que nunca conheceu, sobre a criança que (ela) foi num universo familiar sentido pela protagonista como estranho, um universo onde o segredo e o silêncio imperam, significa, em última instância, a tentativa de encontrar respostas para o enigma da sua própria existência. Haveria, nesse tempo anterior ao seu, lugar para o segredo? (“Alguma vez terás cruzado os dedos sobre os lábios e prometido guardar segredo?” (OAM, 107)). Poder-se-ia, nesse tempo anterior ao seu, ouvir tranquilamente as palavras da velha criada sem que alguém as silenciasse, com medo de uma qualquer revelação? (“Recordas-te como Leonor passava as tardes a contar histórias e a cantar?” (OAM, 61)).

Não obstante, ao tentar incluir o outro na sua indagação sobre o existir, Marta não consegue mais do que a congeminção sobre o que poderia ter sido porque o ser ausente e fantasmático que Marta convoca para seu interlocutor, presentificando-o, não lhe fornece (não lhe pode fornecer) respostas sobre o tempo vivido. O acesso ao enigma será facultado pela mediação de Leonor, a personagem que, simbolicamente, faz a transição entre dois mundos e dois tempos que em tudo se distanciam. Após a

revelação, que apesar de surgir no final da narrativa já é do conhecimento da narradora autodiegética no momento em que a mesma se inicia, criando um efeito de estranheza potenciado pela analepse, Marta entende finalmente as reacções dos outros, mas questiona-se (pela interpelação ao ser ausente em quem especularmente se revê) sobre o seu lugar no mundo:

Estaria eu aqui, se as coisas se tivessem passado de outra
maneira?
Teria eu nascido, se não tivesse havido a Grande Fatalidade?
Viveria eu, se tu não tivesses morrido? (OAM, 148)

Redimensiona-se desta forma o problema da identidade e da existência, motor de busca constante de uma menina que nasceu para substituir outra pessoa no coração da mãe. A Grande-Fatalidade, expressão aparentemente eufemística mas que se reveste de uma paradoxal dimensão disfemística, encontrada por Leonor para evocar o acontecimento trágico que atingiu toda a família, determinou o apagamento irremediável do Outro, da figura do Duplo no qual a menina (e os que a rodeiam) se projecta, mas marca igualmente o aparecimento de um eu que vem de certa forma ocupar o lugar do seu Duplo, a irmã com quem partilha até o nome, pelo menos em parte – Marta e Ana Marta.

Aliás, a questão do Duplo surge no contexto da obra como particularmente relevante, tal como a narradora assume na primeira pessoa: “Sempre senti que eu estava no lugar de outra pessoa, e que tinha de repetir os seus gestos, os seus movimentos” (OAM, 148). O sujeito sente-se assim obrigado a ser (como) o Outro, como o seu Duplo, porque é assim que os outros querem que seja, tal como a perifrástica «tinha de repetir» explicitamente anuncia.

Assim as duas existências, intimamente interligadas, ora se confundem ora se distanciam, dependendo dos pontos de vista adoptados. Se, para Leonor, Marta “(...) não é a outra. E não tem culpa de não ser. Ela chama-se Marta (...) e não Ana Marta.

Ela é uma pessoa. E as pessoas não podem substituir outras pessoas” (OAM, 145), para Flávia, “(...) ela nasceu para substituir Ana Marta, para podermos todos viver em paz olhando para ela pensando estar a ver a outra” (OAM, 145).

Por isso, e porque foi isso justamente que os outros (exceptuando Leonor) lhe fizeram sentir, existir só parece possível, aos olhos da menina, pela não existência do seu *alter ego* funcional, do seu Duplo. A sua vida parece ter tido o propósito de compensar uma ausência e, enquanto para os outros não for mais do que isso, Marta não terá direito a uma identidade própria, será sempre a irmã da Outra-Pessoa, aquela que ocupa o seu lugar. Aliás, a expressão «a Outra-Pessoa» está investida de uma carga simbólica evidente, uma vez que é atribuído a um ser ausente e fantasmático um estatuto (quase) divino de exclusividade e onisciência, sustentado retoricamente pelo uso do determinante, mas também das maiúsculas alegorizantes e da hifenização.

Esse ser, percebido pelo eu como alguém que vigia de cima todos os seus passos, é configurado como um *super ego*, como uma pessoa perfeita aos olhos da menina, alguém que, ainda na perspectiva do sujeito que evoca essa Outra-Pessoa, foi “(...) a criança mais amada do mundo” (OAM, 135). As palavras de Marta, assim proferidas, deixam antever a mágoa de se sentir preterida, de se sentir a mais, de não ser tão desejada como a irmã.

A afirmação e a aceitação de si surgirão apenas no final da narrativa, após a revelação de Leonor que, em tom dramático e solene (“Leonor fala pausadamente (...) [com] aquela voz que afinal todas as pessoas têm guardada na garganta, reservada apenas para recordar o que muito amaram e perderam para sempre” (OAM, 132)), coloca um fim em todas as interrogações de Marta e repõe a harmonia num seio familiar que sente também como seu. A partir desse momento, já não é necessário querer saber mais nada, porque todas as dúvidas se dissipam, todos os enigmas são resolvidos:

Porque é de ti, finalmente, que se trata.
Do teu nome finalmente pronunciado.
Tenho a sensação de ter percorrido as Sete Partidas do Mundo
até chegar ao teu nome. De te ter sempre procurado,
inconscientemente, pelo meio das febres, das ladainhas, dos
quartos fechados à chave, das sextas-feiras com as espanholas,
das conversas com Lumena.
Nesta parte do mundo te encontro finalmente.
E te dou nome: Ana Marta.
E te chamo: minha irmã. (OAM, 133)

O percurso de deambulação do sujeito pelas Sete Partidas do Mundo⁵⁶ – em busca de si próprio, de respostas para o mistério da sua vida, mas também, inevitavelmente, um percurso em busca de um outro, seu desconhecido – culmina no *encontro* simbólico a que se refere Marta (“Nesta parte do mundo te encontro finalmente”). Por fim nomeado, e ultrapassado o trauma em sentido freudiano, o outro pode enfim passar a «habitar», novamente, a grande casa - uma casa que se abrirá pela primeira vez ao exterior depois de tantos anos, tal como Marta propõe a Flávia (“Vamos abrir as portas todas” (OAM, 153)) -, e, por extensão semântica, o coração daqueles que lá residem e que o amaram em vida. Aceitar a sua «presença» etérea significa que se fez por fim o luto e que a partir desse momento a normalidade regressará ao seio familiar e aos corações finalmente apaziguados.

Deste modo se percebe que o discurso interior das personagens se materializa (também) com alguma frequência no diálogo com um tu que mais não é do que o seu *alter ego* funcional, da mesma forma que incorpora, pontualmente, as palavras de outros com o nítido propósito de sobrevalorizar as suas. Daí que a monologização do diálogo, como veremos de seguida, seja mais uma estratégia narrativo-discursiva encontrada para demonstrar a inevitabilidade do dizer-se.

⁵⁶ Expressão recuperada da narrativa de tradição oral e maravilhosa que a protagonista simbolicamente considera semelhante ao seu percurso indagador.

1.1.5. O discurso do outro e a monologização do diálogo

Para além das situações de diálogo interiorizado do eu consigo próprio, as narradoras dos textos em análise procedem ocasionalmente à incorporação, no fluxo narrativo, de discursos provenientes de uma alteridade com estatuto meramente funcional, estratégia que concorre para o mesmo fim das já enunciadas – a afirmação e a consolidação da sua personalidade – mas desta vez a partir do confronto com o outro. Procede-se, dessa forma, à “(...) monologização da palavra dialogal (...)” (Rodrigues, 2006: 216), como se pode comprovar pela leitura dos seguintes excertos de *Águas de Verão* e de *Cortei as Tranças*:

Mas logo a mãe chegava a mandar-nos para dentro, que aquilo não eram maneiras de meninos bem comportados e, além disso, podíamos cair da janela abaixo e ficarmos esborrachados no meio da rua (...). (AV, 20);

Antes de o meu pai ir para o trabalho, ainda tive de ouvir um grande sermão. Que tivesse juizinho, que não pegasse em nada, que não fosse malcriada, que não, que não, que não... (CT, 35)

Pelo poder reconstrutor da memória, as narradoras recuperam e mimetizam, em discurso indirecto livre, as palavras de ordem das figuras parentais que, em ambos os casos, procuram criar nas filhas adolescentes uma determinada imagem feminina, consentânea com os padrões tradicionais: responsável, séria, bem-educada... As suas vozes, num caso e no outro, penetram a estrutura formal dos discursos das narradoras, como se “(...) falassem em uníssono fazendo emergir uma voz «dual»” (Reis e Lopes, 1990: 312), mas o leitor pressente, nesse procedimento usado pelas narradoras, a atitude de distanciamento irónico e crítico face a essas figuras parentais.

De entre os mecanismos discursivos que potenciam essa atitude irónica e crítica destaca-se, no primeiro caso, o recurso à completiva e ao registo hiperbólico – convalidado pela imagem hipotética de uma queda improvável e pela utilização

inadequada ao contexto de um léxico de cariz familiar (*esborrachados*) – e, no segundo caso, a enumeração de orações completivas (com verbo declarativo implícito) que introduzem um léxico judicativo aliado preferencialmente a construções negativas com valor de imperativo. A justaposição serve aqui o intuito de evidenciar, na perspectiva da voz dominante, a perda gradual de sentido do discurso do outro. Na verdade, o outro fala mas o eu acaba por ignorar o dito, relativizar o seu significado e fazer valer apenas a sua vontade. O esvaziamento progressivo do discurso parental é, aliás, validado no discurso pela repetição final em eco “que não, que não, que não...”. A negação, assim proferida, traduz a inoperância e a improdutividade do discurso do outro e faz emergir, paradoxalmente, a afirmação do eu em ruptura com o outro e com o seu discurso.

De forma semelhante, situações há em que o sujeito, fazendo uso da sua capacidade monologal, incorpora no seu discurso as palavras de outro(s) através do filtro da subjectividade, dando-nos a conhecer uma alteridade que, do seu ponto de vista, se apresenta como funcionalmente divergente e incompatível em termos de socialização. É o que sucede em *Paulina ao Piano*, uma das obras em que a comunicação com o outro se apresenta como mais problemática:

Que importam as palavras de Otília, as matemáticas de Otília, os computadores de Otília, o futuro de Otília. Que importam as conversas de Otília e de Gabriela a enfiar na cabeça das pessoas aquele veneno maluco: «...são todos iguais.... metem pregos na cabeça dos enteados...largam-nos nas florestas...». (PP, 73)

Com efeito, perante o outro divergente e incompatível - o outro que fala para atormentar quem o ouve - só resta ao sujeito reflexivo o fechamento no seu espaço interior como sinal de uma revolta e de uma indignação que inviabilizam, de forma consciente e deliberada, uma troca verbal bem sucedida. O monólogo serve aqui, portanto, o propósito de fazer emergir uma voz que se ergue sobre as demais e que traduz, neste caso concreto, o nível de maturação que o sujeito, em demanda de si

próprio ao longo da narrativa, atingiu pelo confronto com o outro. Estamos pois perante a constatação de uma divergência substancial com sujeitos-outros, negativizados pelo discurso ensimesmado e auto-centrado da personagem principal.

Não obstante, o discurso auto-centrado das personagens necessita de ser projectado para o exterior e essa inevitabilidade do dizer(-se) atesta, justamente, a necessidade de fazer ouvir a voz interior, que não se pode silenciar, mas também a de potenciar o encontro com o outro. Aliás, esse duplo movimento centrípeto e centrífugo, que leva naturalmente as personagens a voltarem-se para si mesmas ou para o exterior, permite a coexistência dinâmica de diferentes modalidades do discurso, nomeadamente a narração de primeira pessoa, quando o sujeito se encontra frente a frente consigo mesmo ou com o leitor, e o discurso directo em situação de comunicação com o outro. Com efeito, a palavra emudecida atropela-se dentro do sujeito inquieto, incapaz de adiar o gesto comunicativo: “Eu gosto muito de falar com as pessoas. Às vezes, se estou muito tempo calada, parece-me que alguma coisa estala dentro de mim” (RMIR, 105).

As palavras são de Mariana, a protagonista de *Rosa, Minha Irmã Rosa, Lote 12-2º Frente* e *Chocolate à Chuva*, a trilogia que inaugura a produção literária de Alice Vieira para os mais novos, e sinalizam a necessidade imperiosa de falar, de estabelecer comunicação. De facto, a necessidade de comunicar e de (se) dizer afigura-se como uma inevitabilidade para o sujeito, faz parte da sua natureza social, sendo-lhe por isso impossível refrear o seu natural ímpeto comunicativo. Por isso, a palavra que se diz é (também) projectada para o exterior na expectativa de um encontro eloquente com o outro. Nas narrativas em estudo, essa impossibilidade de não comunicar reflecte justamente a natural propensão do eu para se dar a conhecer ao outro e para obter dele respostas para a fase de crescimento em que se encontra, como procurarei demonstrar em seguida.

1. 2. Em face do outro: a impossibilidade de não comunicar

Em 1967, na primeira edição do seu ensaio *Pragmatics of Human Communication*, Paul Watzlawick postulava um dos axiomas metacomunicacionais mais irrefutáveis no âmbito da pragmática da comunicação: “(...) não se pode não comunicar” (Watzlawick, 1993: 47). De facto, a impossibilidade de não comunicar, a que se refere Watzlawick, deriva da própria condição humana, uma vez que o Homem é, na sua essência, um ser eminentemente social e comunicante.

Com efeito, na presença do outro, o sujeito não consegue ficar indiferente e mudo. O aparecer de um rosto eloquente, de um *rosto que fala* (cf. Levinas, 1988: 79), impede o sujeito que o contempla de se silenciar ou adiar o discurso. Em face do outro, do rosto do outro, simultaneamente solícito e impositivo, é impossível não responder, sinalizando esse gesto a própria impossibilidade de não comunicar.

Emmanuel Levinas refere a este propósito que “É difícil calarmo-nos diante de alguém (...)” (Levinas, 1988: 80), seja por imperativos de ordem pessoal, como refere a protagonista de *Rosa, Minha Irmã Rosa* (RMIR, 105), seja por normas de conduta que norteiam as relações de convivência social. De facto, na perspectiva do autor de *Ética e Infinito*, “(...) o acesso ao rosto é, num primeiro momento, ético” (Levinas, 1988: 77) - o outro olha-me e eu não posso desviar o meu olhar (“Quando alguém é – ou se sente – observado, levanta os olhos (...)” dirá Walter Benjamin (Benjamin, 2002: 200)) nem “(...) ficar simplesmente a contemplá-lo (...)” (Levinas, 1998: 80): sou obrigado a reagir, a dizer qualquer coisa, mesmo se o que digo não é relevante ou significativo. É justamente o que Mariana, protagonista da tríade *Rosa, Minha Irmã Rosa, Lote 12-2º Frente e Chocolate à Chuva*, salienta:

É sempre preciso dizer alguma coisa, porque ficar calado torna tudo mais difícil. A gente começa sem saber o que fazer às mãos, para onde há-de olhar, se deve sorrir ou compor cara triste. É terrível o silêncio. E então diz-se qualquer coisa. (CC, 114)

Em face do outro, é, pois, impossível ao sujeito calar-se (e manter-se calado), até porque o silêncio, sobretudo se prolongado no tempo, intimida e causa perturbação nos indivíduos (in)voluntariamente silenciados. Essa perturbação ganha projecção e visibilidade devido aos sinais que o corpo emana para o exterior, sinais que traduzem o estado de afasia em que momentaneamente os sujeitos se encontram, tal como se depreende das palavras da pequena Mariana: “A gente começa sem saber o que fazer às mãos, para onde há-de olhar, se deve sorrir ou compor cara triste” (CC, 114).

É preciso então encontrar mecanismos compensatórios que ajudem a reatar (ou a encetar) a comunicação interrompida (ou nem sequer iniciada). Nesse sentido, dizer *qualquer coisa* parece, na perspectiva de Mariana, servir o propósito de preencher um silêncio que incomoda, um *silêncio terrível*, um silêncio que, apesar de tudo, já é em si mesmo uma forma de significar a distância que separa duas pessoas que não têm entre si qualquer afinidade ou proximidade afectiva e empática. Ora, justamente, o silenciamento também produz sentido porque é uma outra forma de dizer. Courtine e Haroche sublinham aliás que “O silêncio não é (...) uma ausência. A arte de calar-se é uma paradoxal arte de falar” (Courtine e Haroche, 1995: 181).

Aliás, a questão do silêncio como forma de eloquência e de significação foi amplamente problematizada por autores como George Steiner (1985) e Adam Jaworski (1993), que sublinharam, nos seus estudos, o papel comunicativo do silêncio. Efectivamente, em *Language and Silence*, Steiner lembrou que o ser humano, apesar de viver dentro da linguagem verbal e dos actos discursivos, pode movimentar-se igualmente fora da matriz verbal:

We live inside the act of discourse. But we should not assume that a verbal matrix is the only one which the articulations and conduct of the mind are conceivable. There are modes of intellectual and sensuous reality founded not in language, but on other communicative energies (...) there are actions of the spirit rooted in silence. (Steiner, 1985: 12)

Da mesma forma, Jaworski, em *The Power of Silence*, referindo-se ao silêncio como fenómeno comunicativo não contrastivo relativamente ao discurso (cf. Jaworski, 1993: 28), perspectiva-o como complemento da linguagem verbal, que, sem ele, não significaria. Palavra e silêncio constituem desta forma os pilares de toda a comunicação verbal humana. Com efeito, a relação intersubjectiva pressupõe a existência de movimentos de descentração que vão do eu ao outro e que a ele retornam numa lógica comunicativa não exclusivamente verbalizada, sendo que palavras e silêncios possuem, neste contexto da relação interpessoal, um valor de mensagem, conforme sublinha Paul Watzlawick:

A(c)tividade ou ina(c)tividade, palavras ou silêncio, tudo possui um valor de mensagem; influenciam outros e estes outros, por sua vez, não podem *não* responder a essas comunicações e, portanto, também estão comunicando. (Watzlawick, 1993: 45)

Assim, em presença de outro, o sujeito procura perceber os sinais exteriores - os silêncios, a expressão do olhar, os gestos involuntários da linguagem corporal - do homem interior que é necessário descobrir por detrás do rosto do seu interlocutor mudo. Tal equipamento expressivo constitui, na perspectiva de Erving Goffman, a *fachada pessoal* do indivíduo, que assim encena uma determinada representação de si na vida quotidiana (cf. Goffman, 1989: 31)⁵⁷. Daí que observar o outro em silêncio, atentar na expressão do seu rosto, permite *a priori* ao sujeito inquiridor perceber se a pessoa à sua

⁵⁷ Refere precisamente Erving Goffman: “Entre as partes da fachada pessoal podemos incluir (...) atitude, padrões de linguagem, expressões faciais, gestos corporais e coisas semelhantes. (...) alguns desses veículos e sinais são relativamente móveis ou transitórios, como a expressão facial, e podem variar, numa representação, de um momento a outro” (Goffman, 1989: 31).

frente está ou não predisposta ao diálogo, sendo essa percepção, essencialmente intuitiva, a condicionar a abordagem e as trocas verbais que norteiam a relação presencial imediata.

Muitas vezes, de facto, a forma como os sujeitos se comportam, os sinais corporais que emitem, os gestos que espontaneamente desenharam no ar, as expressões faciais que, de forma deliberada ou involuntária, deixam transparecer o seu eu interior, os movimentos espaciais que inconscientemente executam na esfera da sua territorialidade restringem a reacção de quem, de forma consciente ou inconsciente, os observa, mesmo quando a relação entre os sujeitos já se encontra consolidada.

Mas nem sempre, conforme no-lo demonstrou Norbert Elias (cf. Elias, 1989: 43), o outro deixa conhecer o seu verdadeiro eu, o eu emotivo e sensível que há em si e que se institui como “cerne da individualidade” (Elias, 1989: 43). Com efeito, a concepção moderna do indivíduo como um *homo clausus*, fechado sobre si mesmo, contido e racionalizado, pressupõe a existência de movimentos de retroacção que derivam do autocontrolo emocional a que voluntariamente se submete.

Na verdade, como assinala Flora Davis, “(...) o homem é capaz de controlar o seu rosto e utilizá-lo para transmitir mensagens” (Davis, 1996: 69), mesmo se, e quando, a intenção é a de erguer um muro intransponível entre o si e os outros, refugiando-se atrás da máscara que o defende do olhar alheio. Geram-se assim eventuais equívocos e falhas na comunicação interpessoal porque o que está à minha frente pode justamente não querer tirar a máscara que o afasta de mim e o que eu interpreto nos seus gestos, na sua postura corporal, na sua expressão verbal pode não ter tradução imediata com o verdadeiro eu que se esconde por detrás do rosto.

Seja como for, esse primeiro momento da comunicação em presença, entretecido nos espaços em branco de uma linguagem ainda suspensa, restringe ou facilita a

aproximação ao outro: se o sujeito notar indiferença, animosidade ou constrangimento⁵⁸ na sua expressão facial e corporal, fechar-se-á dentro do seu corpo e da sua linguagem, dirá apenas o imprescindível, aquilo que pensa que não o vai incomodar ou aborrecer, ou, pura e simplesmente, retrai-se e silencia-se, adiando para depois (ou mesmo anulando) o que fica por dizer.

É o que acontece com Marta, em *Os Olhos de Ana Marta*, que, perante o olhar sério e distante da mãe (“Ela continua muito séria aos pés da minha cama, olhando-me” (OAM, 78)) e as palavras que não entende (“O mal era meu, tinha a certeza. Eu não podia estar a ouvir palavras que não faziam sentido nenhum” (OAM, 79)), se silencia. O olhar inexpressivo da mãe e a incompreensão do seu discurso ilógico perturbam o sujeito observado, que assim se retrai por pressentir que qualquer palavra proferida neste contexto poderia transtornar o outro e adensar o clima de trágica incomunicabilidade entre mãe e filha.

Mas o olhar do outro pode igualmente traduzir a profunda tristeza que o domina, não sendo por isso fácil ao sujeito dirigir-se a ele através da palavra, como sucede com Mariana em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, ao percepcionar o olhar triste e vazio da prima Isaura, impossibilitada de ter filhos:

Os seus olhos ficaram de repente diferentes. Não sei bem se era tristeza, mas era um olhar que quase nos dava vontade de chorar ou de lhe fazer festas sem razão. Notei que todos se tinham calado e a minha mãe fingiu andar à procura de um alfinete-de-ama pelo chão, mas eu bem vi que era para disfarçar e que ela sabia que não havia nenhum alfinete por ali caído. (RMIR, 28)

⁵⁸ Para Goffman, o indivíduo é acima de tudo um actor e a maneira como se apresenta num contexto de interacção social informa o outro da sua intenção de conduzir o diálogo (“(...) uma maneira arrogante, agressiva pode dar a impressão de que o ator [sic] espera ser a pessoa que iniciará a interacção verbal e dirigirá o curso dela” (Goffman, 1989: 31)) ou de deixar-se conduzir por outrem (“(...) uma maneira humilde escusatória pode dar a impressão de que o ator [sic] espera seguir o comando de outros, ou pelo menos que pode ser levado a proceder assim” (Goffman, 1989: 31)).

Desta forma, perante o outro que sofre, os que o rodeiam, embora, como afirma Mariana no seu discurso avaliativo, sintam “vontade de chorar ou de lhe fazer festas sem razão”, silenciam-se, não encontram as palavras certas para o que gostariam de dizer. Remeter-se ao silêncio (“todos se tinham calado”), fingir que não se percebe a agonia alheia (“a minha mãe fingiu andar à procura de um alfinete-de-ama pelo chão (...) [mas] não havia nenhum alfinete por ali caído”) são gestos de contenção que evidenciam a incapacidade de se chegar ao outro de forma eficaz e de aliviar a sua dor através da palavra.

Se, pelo contrário, a atitude do indivíduo observado for pró-activa, de receptividade, então o eu encontra em si a força catalisadora que o impele para a frente, desinibe-se, avança em direcção a ele sem pudor e atreve-se a preencher o silêncio, que não sente como intimidador. Fá-lo sobretudo através da palavra, erguida muitas vezes nos interstícios de um silêncio também ele comunicante. É através dela, de facto, que o eu interpela, questiona, informa, critica, contraria ou faz apelo ao outro, porque, em sua presença, é-lhe impossível não comunicar.

Assim, nos textos seleccionados o modo de expressão literária preferencialmente adoptado na relação com a alteridade é o diálogo. De facto, instituindo-se como “(...) a forma mais mimética de representação da voz das personagens” (Reis e Lopes, 1990: 98), o diálogo entre as personagens imprime maior dinamismo à narrativa e possibilita, justamente pelo mimetismo que o enforma, a provável adesão do leitor ao dito e às formas sociolectais encontradas para *o dizer*.

Regra geral, os diálogos estabelecidos entre os sujeitos adolescentes que protagonizam as obras em estudo e as diversas representações da alteridade que com eles interagem partem do ímpeto comunicativo dos mais novos e da sua necessidade de obter respostas para os enigmas da vida e da sua própria existência, sendo que essa

natural vontade de querer saber mais, de “(...) pensar um bocado mais nas coisas (...)” (L12, 27), faz parte da fase de crescimento em que as personagens adolescentes se encontram. Aliás, a este propósito, Mariana, a protagonista de *Lote 12 – 2ª Frente*, dirá, resumidamente, que “(...) crescer (...) [é] querer saber muitas respostas. Talvez respostas de mais [sic]” (L12, 26-27).

No discurso introspectivo de Mariana, *crescer* encontra equivalência sinonímica e metafórica na oração infinitiva “Querer saber muitas respostas”, sendo que, como facilmente se percebe, esse querer saber reflecte as naturais inquietações e os dilemas existenciais de um ser em crescimento. De facto, as crianças e os adolescentes, por limitações que se prendem com os estádios cognitivos e psico-emotivos em que se situam, não possuem ainda, como vimos no capítulo anterior, a maturidade que lhes permita fazer inferências e compreender ou categorizar na plenitude a realidade histórico-factual, pelo que, não conseguindo aceder satisfatoriamente aos diversos enigmas que a vida lhes coloca, se desdobram em dúvidas e se lançam na busca incessante do desconhecido.

O seu espírito inquiridor traduz-se discursivamente em formulações interrogativas que endereçam ao outro (ou a si mesmo, como vimos), na expectativa de encontrar respostas para as suas inquietações, “Talvez respostas de mais [sic]” (L12, 26-27), como dirá a protagonista de *Lote 12*. Efectivamente, Mariana, através do recurso ao advérbio de dúvida, manifesta no discurso o distanciamento e a clarividência necessária para perceber que nem todas as perguntas implicam uma resposta imediata e que, como se percebe por detrás dos não-ditos, a adolescência é um tempo de excesso e de insaciabilidade.

Não surpreende, portanto, que, nas obras em estudo, o ímpeto comunicativo em face do outro se concretize preferencialmente através de proposições interrogativas, que,

à semelhança do que sucede nas situações de autocomunicatividade e auto-reflexividade, sinalizam o percurso iterativo do sujeito em busca de si e do seu lugar no mundo. No entanto, e enquanto as interrogações retóricas especularmente dirigidas a si próprio não exigem uma resposta efectiva, as que o sujeito endereça ao outro pressupõem a sua existência, na medida em que, numa situação enunciativa como o diálogo, os sujeitos nele envolvidos protagonizam idealmente um intercâmbio discursivo pautado pelas leis da reversibilidade e da alternância.

É certo que nem sempre o sujeito encontra, nessa troca verbal, quando de facto ela se concretiza, a resposta para a sua indagação. Por vezes, a pergunta é devolvida com outra(s) pergunta(s)⁵⁹ e casos há em que simplesmente a explicação fica por fazer, seja porque o outro se remete voluntariamente ao silêncio⁶⁰ seja porque, de alguma forma, se sente impossibilitado. Dois exemplos, de entre as inúmeras possibilidades fornecidas pelos textos em análise, ilustram, a meu ver, essa ausência de resposta à indagação do sujeito: no primeiro caso porque o outro não quer, por imperativos éticos, responder e, no segundo, porque simplesmente não consegue fazê-lo⁶¹.

Assim, em *Os Olhos de Ana Marta*, a protagonista adolescente dirige-se com frequência e regularidade a Leonor, a velha criada, rompendo insistentemente o silêncio quase sempre com perguntas sobre si ou sobre a mãe:

- Por que é que Flávia não gosta de mim? (...)
Leonor franziu muito o sobrolho e foi pôr ao lume a chaleira (...).
Insisti.
- Diz lá, Leonor, por que é que a Flávia não gosta de mim?
- Não diga isso, Vidrinho (...) Não diga isso que é pecado.
(OAM, 56)

⁵⁹ “- Para que serve isso, mãe? - Gostas? - Gosto muito. - Achas que é bonito? - Muito...Muito bonito...- Então pronto, é para isso que serve: para ser bonito” (RMIR, 65).

⁶⁰ “- Como era Flávia antes da Grande Fatalidade [pergunta Marta]. Mas Leonor não gostava nada de falar nessas coisas e desviava a conversa” (OAM, 114).

⁶¹ Esta questão merecerá, contudo, um maior desenvolvimento no ponto II. 2. 1 «Incomunicabilidade e divergência».

Num primeiro momento, o silêncio de Leonor não inibe Marta, não se revela particularmente intimidador, e a insistência da menina sinaliza o seu à-vontade junto da única pessoa que, por norma, lhe fornece respostas a perguntas proibidas, mas, perante o rosto fechado e a não-resposta desconcertante e inesperada de Leonor, materializada discursivamente na duplicação de frases imperativas negativas com valor de súplica, Marta retrai-se, refugia-se na solidão do seu não-discurso.

O silêncio de Leonor, adensado por um estratégico (e presumível) desviar de olhos para não enfrentar o sujeito inquiridor (“Leonor franziu muito o sobrolho e foi pôr ao lume a chaleira”), é aqui sentido como eloquente, porque comunica uma certa intencionalidade - a de colocar um fim numa conversa por si indesejada -, e incómodo porque perturba e torna iminente a revelação do segredo que é preciso fazer perpetuar por imposição externa. Neste contexto, a reacção imediata de Marta é sintomática do efeito de *boomerang* que o silenciamento do outro provoca no sujeito que o questiona e o observa:

Olhei-a, espantada (...) Não voltei a tocar no assunto. Com Leonor era assim: não valia a pena insistir, quando não queria, não queria, nada a fazer. (...) calei-me mas continuei a não entender por que razão tinha Flávia tão pouca paciência para mim (...) (OAM, 56-57).

O olhar de Marta em face do outro silenciado cria inicialmente estupefacção porque o sujeito não está habituado à atitude de reserva da pessoa que tem à sua frente. Contudo, o comportamento verbal e não verbal do outro faz com que a personagem se cale e não volte a tocar no assunto, ainda que no seu íntimo as dúvidas continuem a existir, como facilmente se percebe pelas palavras da narradora adolescente.

Em *Ética e Infinito*, Levinas sublinha precisamente a ligação entre rosto e discurso, atribuindo ao rosto o papel impulsionador do dizer, de catalisador do dito. Mas se, para o autor, é o rosto “(...) que torna possível e começa todo o discurso” (Levinas,

1988: 79), não é menos verdade, como o exemplo demonstra, que é também ele que o termina ou, pelo menos, que o suspende.

Pelo contrário, em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, quando a menina é conduzida inesperadamente a casa da avó Elisa e a interpela através de uma justaposição de orações interrogativas que sinalizam o estado de profunda ansiedade em que se encontra (“- Que foi que aconteceu? Por que é que vim hoje para tua casa? Morreu alguém, avó? Quem foi que morreu? Diz, avó! Foi a mãe?” (RMIR, 106)), as perguntas atropelam-se no discurso exaltado do sujeito, que pressente (e receia) a ocorrência de uma tragédia, e não permitem ao outro responder-lhe, não lhe dão tempo sequer de esboçar qualquer iniciativa nesse sentido, apesar de Mariana recorrer à frase imperativa “Diz, avó!”.

Quando finalmente consegue responder a Mariana, a avó fica contudo pela resposta evasiva, consubstanciada num registo negativo que faz suspender o diálogo entre ambas: “- Não digas disparates, Mariana! (...) Vamos lá a entrar e não digas mais tontices” (RMIR, 106). Apesar de não dar uma resposta esclarecedora, as palavras da avó tranquilizam a pequena Mariana, que afirma: “Fiquei mais calma, consegui suportar o elevador (...) e não fiz mais perguntas. Ninguém tinha morrido – isso, pelo menos, eu já sabia” (RMIR, 106). Mariana interpreta assim o comportamento verbal e não verbal da avó Elisa como um sinal de que não tinha havido uma tragédia, receio que se entende pelo facto de ser habitual a menina ficar em casa da avó sempre que uma situação trágica ou desagradável ocorre, como ela própria assume, desculpabilizando-se, em discurso introspectivo mas também inevitavelmente endereçado ao leitor:

Eu gosto da avó Elisa, mas não sei porquê a casa dela está sempre ligada a coisas desagradáveis. A casa não tem culpa, eu sei. Mas é sempre para lá que me mandam quando alguém morre, como aconteceu no ano passado com a avó Lídia. (RMIR, 103–104)

A casa da avó surge assim como metáfora de clausura, um lugar para onde a menina “entr[a] triste” (104), um lugar onde a própria tristeza parece ter cheiro: “(...) se a tristeza tivesse cheiro, acho que tinha o cheiro das paredes da casa da avó Elisa” (104). No fundo, a casa é uma extensão simbólica de quem a habita e a avó Elisa, aos olhos da pequena Mariana, é a representante de um tempo anterior ao seu, uma pessoa demasiado rígida e inflexível em matéria de educação (11), obcecada pelos bons costumes e pela palavra *respeito* (12, 4), uma pessoa que recrimina as liberdades das novas gerações e que constantemente contrapõe o presente a um passado, na sua perspectiva moralista, irremediavelmente perdido: “- Se alguma vez isso se admitia no meu tempo!” (RMIR, 11).

Não surpreende, portanto, que a menina se sinta sufocada em sua presença e na sua casa, porque o tempo em que vive contrasta em absoluto com os princípios ideológicos e políticos preconizados pelo regime que a avó Elisa interiorizou. Da mesma forma, não admira que a menina assuma a dificuldade de comunicação com a avó, porque as palavras de uma e de outra não parecem ter o mesmo significado para ambas: “Só que me parece falar das mesmas coisas com palavras diferentes das que usa a avó Elisa” (RMIR, 12). Por isso, a atitude de Mariana passa frequentes vezes pela não-resposta (“Eu não respondi (...) mas fiquei a pensar naquilo [no significado da palavra respeito] muito tempo” (RMIR, 12)), porque há assuntos que não vale a pena abordar ou aprofundar com o outro, porque o outro não entende, não fala a mesma linguagem, não tem da vida as mesmas concepções e a mesma mentalidade.

Assim, como se verifica em *Rosa*, *Minha Irmã Rosa*, *Os Olhos de Ana Marta* e em muitas outras obras que constituem o *corpus* seleccionado, estar em face do outro, no espaço pessoal e íntimo da sua territorialidade, observar o seu rosto, os seus comportamentos não verbais, ouvir as suas palavras, perceber os cambiantes da sua voz,

captar os seus silêncios expressivos e eloquentes são gestos que desencadeiam, pois, nos sujeitos um natural e inevitável impulso comunicativo, não necessariamente verbalizado. Com efeito, como afirmam Myers e Myers, “(...) a comunicação interpessoal é inevitável quando duas pessoas estão juntas, porque todo o comportamento tem o valor de comunicação” (Myers e Myers, 1990: 155). Desta forma, seja pelo silêncio seja pelo discurso, existe portanto, e inevitavelmente, uma reacção do sujeito que observa e essa atitude é já comunicação na medida em que produz significado⁶².

Mas nem sempre a relação presencial com o outro, a nível intratextual, pressupõe a existência de uma comunicação potenciada pelo olhar. Em *Gaspar e Mariana*, por exemplo, o facto de a menina ser invisual condiciona justamente a sua forma de *olhar* e de se relacionar com o outro. É pelos sentidos que Mariana apreende o real e se apercebe do que se passa à sua volta, interpretando os silêncios, as pausas no discurso do amigo Gaspar, os sinais da sua exaltação interior:

Naquela tarde, Mariana pressentiu que se passara alguma coisa com o amigo. Sentiu-lhe a respiração ofegante e, quando as suas mãos pequeninas e esguias lhe tocaram o rosto (como sempre fazia para o cumprimentar), um calor intenso aqueceu-lhe a pele fina e branca.

- Vens com calor, Gaspar. A tua cara está quente. Ficaste muito tempo ao sol, foi?

- Não, Mariana. Hoje nem se vê o sol. (...).

- Senta-te aqui ao pé de mim. Aqui bem pertinho. Ouve lá, Gaspar, tu hoje estás triste, assim... quase a chorar, não estás? O que é que foi? (GM, 16)

⁶² Obviamente que é de um discurso *in praesentia* que se trata, porque a palavra escrita, de que o eu se socorre para poder comunicar com outro que está longe de si, só pode contar consigo própria num discurso proferido à distância, um discurso em que os silêncios se redimensionam por vezes em ruídos. Ruído, excesso ou redundância, o certo é que a valência plurissignificativa do *scriptum* pode impedir, apesar de tudo, a percepção do que ficou por dizer, por um lado porque o outro não captou a palavra essencial, a que resume o sujeito emissor no acto de (se) escrever e, por outro, porque não teve acesso imediato ao contexto do seu interlocutor e à sua circunstancialidade.

Sendo o rosto metonímia e metáfora da alma (cf. Courtine e Haroche, 1995: 459), os sinais que emana traduzem, neste caso, a agitação momentânea do outro. O eu recebe-o assim através da experiência sensitiva, tal como os verbos *sentir*, *tocar*, *aquecer* ou os sintagmas nominais *respiração ofegante* e *calor intenso* demonstram neste contexto. De facto, tacteando a superfície quente do seu rosto e sentindo a sua respiração ofegante, Mariana interpreta inicialmente esses indícios corporais de forma equívoca (“Ficaste muito tempo ao sol, foi?”), julgando-os consequência de uma prolongada exposição ao sol. Só quando a resposta de Gaspar lhe fornece indicadores de ordem contextual (“Hoje nem se vê o sol”) a menina consegue deduzir que a agitação do amigo sinaliza a sua inquietação interior, a sua tristeza, acedendo dessa forma ao enigma por detrás do não-dito.

O convite posterior de Mariana para reduzir as distâncias físicas entre ambos - estratégia afectiva e comunicativa encontrada para tranquilizar o outro e fazer-se seu confidente - indicia a comunhão empática e a cumplicidade que os une. O discurso surge então como inevitável. A palavra torna-se delicadamente imperativa: “Senta-te aqui ao pé de mim”. É impossível silenciar-se perante o outro em sofrimento, silenciado. É preciso interrogar (“(...) tu hoje estás triste, assim... quase a chorar, não estás? O que é que foi?”), perceber o que o aflige, ouvir para entender, dizer para reconfortar.

Conhecer o outro, perceber as paixões que o assolam em determinados momentos passa portanto, no caso de Mariana, por percorrer a superfície do seu rosto com mãos finas e delicadas - uma vez que lhe é impossível ver de outra forma - e esse gesto perscrutador é em si mesmo um acto comunicativo, porque o sujeito vence a barreira imposta pela cegueira para chegar ao outro e lhe demonstrar o seu afecto. Não-ver, neste contexto, implica necessariamente ver de outra forma. Carlos Mendes Sousa

sublinha aliás, num outro contexto, que “(...) há um ver que vem depois da cegueira ou que vem preso à cegueira” (Sousa, 2000: 225). Tais palavras parecem aqui fazer todo o sentido, na medida em que, na realidade, quem não vê consegue desenvolver outras faculdades, outros sentidos e apreender o mundo sensorial de uma forma mais intuitiva, como se depreende das palavras de Mariana num outro momento:

- A minha avó Bia nunca se mexia. Estava paradinha na cadeira ao pé de mim. E dizia que ainda gostava de ir à praia molhar os pés no mar... (...)
- Mas tu nunca *viste* a avó Bia, Mariana!
- Eu sei. Só que eu conhecia a cara dela. Eu tocava nela com as minhas mãos e sabia que era a avó. Tinha umas pregas macias, e o cabelo dela estava todo juntinho atrás, num montinho redondo e duro. (GM, 10)

A intervenção de Gaspar no sentido de lembrar à amiga a sua condição de ser invisual, recorrendo ao pretérito perfeito do verbo *ver*⁶³ antecedido do advérbio de tempo *nunca* (“Mas tu nunca *viste* a avó Bia, Mariana!”), detém uma função meramente retórica, uma vez que a resposta de Mariana à sua observação (“Eu sei. Só que eu conhecia a cara dela”), ao introduzir o verbo *conhecer* como equivalente sinonímico de ver, se institui como altamente produtiva do ponto de vista semântico. De facto, o que se deduz a partir das palavras de Mariana é que conhecer é uma forma diferente (porque mais profunda) de ver as coisas, as pessoas, de apreender a sua essência, a sua interioridade.

Na voz da menina, a descrição física da avó Bia - as *pregas macias* do seu rosto e os pormenores do seu penteado - é reveladora desse *conhecer* porque, apesar da sua incapacidade visual, Mariana sabia que era a avó sempre que lhe tocava na face macia e enrugada, carinhosamente evocada pela menina através da expressão *pregas macias*, e

⁶³ Intencionalmente destacado no texto em itálico para permitir uma leitura reflexiva por parte do leitor em relação à duplicidade semântica do verbo neste contexto.

esse gesto indicia o afecto que unia avó (*paradinha* junto à neta) e neta (que gostava de lhe acariciar os cabelos).

É, pois, o rosto do outro que, regra geral, provoca no sujeito o ímpeto comunicativo nas obras em estudo, seja pela palavra seja pelo silêncio. Frente a frente com o outro, o sujeito inicia ou suspende a comunicação, falando de si, do que o perturba e inquieta, mas também, inevitavelmente, querendo saber do outro.

Assim, a interrogação pode ser, no *corpus* seleccionado, a estratégia textual encontrada para permitir que o outro se exponha e revele, na primeira pessoa, experiências de vida que perderiam força se fossem incorporadas e sintetizadas no discurso da narradora autodiegética. Em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, por exemplo, a partir das interrogações de Mariana, Rita, a amiga vítima da agressividade do pai, relata, num registo que o leitor sente como desconcertante e cruamente inocente, a atitude do seu progenitor:

- Se eu estivesse na minha sala com um frasco de cola e um pincel, como tu estás, levava logo do meu pai – disse ela.
- Levavas o quê? – perguntei eu.
- Às vezes parece que és parvinha ou que andas a navegar por outros mundos... Levava uma tarefa, o que havia de ser? E riu, como se tivesse acabado de contar a história mais divertida do século XX.
- Mas levavas uma tarefa porquê?
- Ora... Porque podia sujar a sala, porque a sala é para as visitas, sei lá por que mais... Por tudo... Por isso é que eu fujo logo para o meu quarto mal oiço o meu pai entrar em casa. E mesmo assim ... «Rita, não desarrumes nada!», «Rita, não te sujes!»... É sempre isto, mesmo quando estou quieta no meu canto... (RMIR, 12)

As duas jovens, implícita ou explicitamente, dão conta de dois paradigmas educativos contrastantes: Rita é vítima de um modelo autoritário e rígido que se socorre de medidas físicas de punição sem qualquer tipo de justificativa; no extremo oposto, Mariana é educada de acordo com um modelo democrático, onde a agressão não faz sentido. O discurso de ambas é elucidativo das marcas que tais modelos educativos

imprimem nas suas personalidades e sinaliza o desconhecimento de uma realidade alheia à sua: Mariana não entende a valência semântica do imperfeito *levava*, proferido pela amiga, uma vez que essa situação lhe é estranha, tal como o leitor deduz a partir da pergunta da menina e pode comprovar pela leitura integral da obra bem como das outras duas (*Lote 12- 2°F* e *Chocolate à Chuva*) em que Mariana é a protagonista.

Por sua vez, a perplexidade e a indignação de Rita perante a questão de Mariana (“Levavas o quê?”) justificam-se pelo facto de não conhecer outra realidade e outra vivência familiar para além da sua. O «normal», para Rita, “(...) uma tarefa, o que havia de ser?”, não o é para Mariana e por isso a protagonista é alvo de uma dupla comparação irónica: “(...) parece que és parvinha ou que andas a navegar por outros mundos...”. Mas são as palavras de Rita, assim proferidas, que inquietam quem as ouve (ou as lê).

A atitude de estranheza de Mariana é desdobrada no discurso através de nova formulação interrogativa. A menina quer perceber os motivos da atitude violenta e despropositada do pai de Rita. A resposta procura elencar causas prováveis para uma situação de violência, mas o discurso em suspenso, que as reticências sinalizam, antecipa uma generalidade sentida pelo leitor como devastadora: “Por tudo...” E é por tudo (e nessa medida também por nada) que Rita se esconde e tem medo.

Justamente, num momento narrativo posterior ao diálogo, a narradora, apropriando-se e distanciando-se do vivido, consegue tirar ilações, recorrendo à introspecção claramente em registo judicativo:

Nunca falei nestas coisas à Rita, mas penso que ela tem medo do pai, e não respeito (...). E penso que deve ser horrível ter medo de alguém, sobretudo se esse alguém for nosso pai ou nossa mãe. (RMIR, 13)

O sujeito pensa mas não diz, porque falar pode ferir a susceptibilidade de quem ouve. Além disso, provavelmente não vale a pena dizer seja o que for, porque o outro

não entende, não fala a mesma linguagem, não possui um conhecimento do mundo que lhe permita fazer inferências. Assim, Mariana prefere ficar silenciosa em face da amiga e tecer considerações sobre o respeito e o medo em matéria de educação, num discurso monologado e auto-reflexivo (mas também direccionado para o leitor).

A intenção pedagógica, uma vez mais, parece evidente: não perdendo de vista o potencial leitor juvenil, o texto, e por detrás dele, o seu autor empírico, dialoga com o leitor, abre-lhe caminhos para a reflexão - sobre opções educativas mas também sobre a incomunicabilidade entre os seres, mesmo com aqueles que nos são mais próximos -, e solicita-lhe que feche o circuito comunicativo através da apropriação do que se disse e do que ficou por dizer. De certa forma, autor e leitor estão comprometidos num processo ambivalente de sedução e manipulação que não se esgota no acto de ler.

2 – Inoperância da palavra/ fecundidade do silêncio

2.1. Incomunicabilidade e divergência

A inevitabilidade do dizer(-se) e de falar com o outro, como ficou demonstrado no subcapítulo anterior, é uma evidência ao nível das relações interpessoais. No entanto, nem sempre “(...) uma movimentação discursiva apoiada nas potencialidades expressivas do diálogo” (Rodrigues, 2006: 216) sinaliza a existência de uma verdadeira comunicação dialógica. Aliás, nas narrativas em estudo, o diálogo assume-se ocasionalmente como um monólogo a duas vozes ou um diálogo interior, como vimos, dando conta por um lado da dificuldade de descentração de um sujeito ensimesmado que se desdobra e acrescenta num discurso fortemente modalizado, e, por outro, da eventual incomunicabilidade entre os seres.

Na verdade, a reciprocidade e a reversibilidade funcional entre os sujeitos envolvidos nesse intercâmbio discursivo pautado pela ineficácia tendem a ser substituídas pela unidireccionalidade e pela “(...) monologização da palavra dialogal (...)” (Rodrigues, 2006: 216). De facto, a palavra que se dirige ao outro esbarra, frequentes vezes, nas obras em estudo, num muro de silêncio que, de forma mais ou menos voluntária, o outro interpõe entre ambos, gerando situações de incomunicabilidade e obrigando o sujeito a adoptar mecanismos de defesa e reserva que passam pelo fechamento em si e pelo diferimento do dizer.

Regra geral, são as personagens femininas adolescentes que, no seu discurso introspectivo, dão conta dessa dificuldade em estabelecer um diálogo eloquente com os mais velhos, apresentados quase sempre de forma disfórica e frequentemente culpabilizados pela ineficácia do processo comunicativo. Ora, tal estratégia decorre do facto de o ponto de vista narrativo privilegiado ser o da personagem em evolução, procedimento que caracteriza a narrativa de potencial recepção juvenil de finais do século XX. Percebe-se, pois, pelos discursos plurais das personagens adolescentes, que concorrem para essa situação de incomunicabilidade intergeracional as divergências entre adultos e jovens⁶⁴ em matéria de educação, de objectivos de vida, de princípios e valores, de filosofias e atitudes, mas é sempre a visão dos mais novos a ser valorizada, como se depreende das palavras de Sofia, a protagonista de *Diário de Sofia & C^a*:

Somos incómodos, irreverentes, o nosso prazer é contrariar as regras deles [dos adultos], ignorá-los, descobrirmos o mundo por nós próprios. (...) Como são acomodados, vencidos e mecanizados os adultos! (...) A nossa força é como a música alta

⁶⁴ Mas essa situação de conflitualidade mais ou menos exteriorizada não é exclusiva da adolescência, porque, relativamente aos filhos, as atitudes parentais tendem a manter uma certa estabilidade e uniformidade ao longo dos anos, o que desencadeia nos mais novos naturais movimentos reactivos – na infância, na adolescência ou em qualquer outra fase da vida. Com efeito, como refere Michel Claes, “A presença de conflitos significativos entre pais e adolescentes não se liga especificamente à experiência adolescente; quando eles surgem, esses conflitos inscrevem-se frequentemente numa história de infância perturbada, marcada ora pelas carências afectivas ora pela sobreprotecção parental” (Claes, 1990: 133).

do rock da pesada que eles não suportam. Dizem que somos uma geração perdida, que não temos ideais. E os deles, em que deram? Se a sociedade fosse organizada por nós, não havia tantos hipócritas, tantos mortos-vivos, tantos congelados. Nós (eu não) tomamos droga, mas eles é que a inventaram e a vendem. Nós às vezes somos violentos, mas eles é que inventaram as guerras (...) (DS, 18).

O recurso à ironia e a uma adjectivação expressiva permite construir uma imagem disfórica dos adultos, apresentados como seres *acomodados*, *vencidos* e *mecanizados*. No seu discurso introspectivo e reflexivo, a jovem protagonista de *Diário de Sofia & Cª* (aos 15 anos) desculpabiliza certas atitudes extremadas (tomar drogas, adoptar comportamentos de violência e de consumismo) da geração a que pertence, uma geração que os adultos (sem legitimidade, como se depreende das palavras de Sofia) consideram perdida e sem ideais. Ora, precisamente nesse discurso afinal em última análise auto-desculpabilizante, a protagonista do *Diário* responsabiliza os adultos pelos comportamentos desviantes dos mais novos.

Deste modo, o antagonismo e as divergências intergeracionais, discursivamente apresentados a partir do ponto de vista da personagem adolescente, servem, pois, o intuito geral de uma valoração negativa do mundo dos adultos, em contraponto com a visão positiva dos mais novos: “- Dizem os velhos mal da nossa geração (...). Nós somos contra a poluição das praias, das florestas, das cidades. Eles gostam da porcaria” (DS, 59). Os adultos são *os velhos*, que gostam de *porcaria* e que dizem mal dos mais novos, sendo que o léxico que lhes está associado, neste contexto, com uma conotação extremamente negativa e irónica, traduz a contestação da personagem adolescente que, pelo processo contrastivo, assume a defesa da sua geração, uma geração neste caso com uma forte consciência ecológica.

O processo de construção de si (e, metonimicamente, da geração a que o eu pertence) passa, portanto, pela observação e muitas vezes rejeição crítica do Outro, ou

melhor, daquilo que o Outro representa. A singularidade pessoal e intrageracional consolida-se pela inaceitação de modelos de alteridade com os quais o indivíduo, ocasionalmente diluído no todo, não se identifica, porque “(...) o sentimento daquilo que não quer ser auxili[a] [o adolescente] a discernir melhor o que deseja tornar-se” (Avanzini, 1980: 79). Os conflitos que daí decorrem, de forma mais ou menos latente, fazem parte do processo natural de crescimento e traduzem a necessidade de afirmação de uma geração que já não se identifica com a(s) anterior(es) e que ainda não se revê na dos adultos.

Desse ponto de vista, o confronto com os mais velhos revela-se determinante na consolidação da personalidade adolescente, sobretudo porque, ao recusar ser como o Outro, o jovem adquire consciência de si próprio e daquilo que deseja vir a ser, como assinala ainda Guy Avanzini: “[O adolescente] escolhe-se opondo-se àqueles com quem não se quer parecer; alguns adultos (...) ilustram o contrário do seu ideal e representam aquilo que em especial ele não quer vir a ser” (Avanzini, 1980: 79). Ora, é justamente por isso que o núcleo familiar se torna tão decisivo na construção e na consolidação da personalidade adolescente.

No contexto particular da literatura de potencial recepção juvenil, regista-se, com efeito, num número significativo de obras, uma falta de coincidência de pontos de vista e de valores entre adultos e personagens adolescentes, com consequências ao nível da incomunicabilidade e da livre expressão dos afectos, por um lado, e da contestação e do confronto, por outro. Na realidade, como é visível em *Caderno de Agosto*, por exemplo, a atitude da avó Tita é submetida ao olhar crítico e avaliativo da protagonista, que, incorporando no seu discurso interior as palavras da avó, afirma:

A minha avó é assim, realmente. Sempre a dar ordens. Cheia de manias. (...) A verdade é que não consigo estar ao pé dela mais de cinco minutos sem começarmos a discutir. Porque tenho a saia curta de mais. Porque ando sempre despenteada. Porque

falo de uma maneira que ninguém entende. Porque chego tarde a casa. Porque almoço e janto em tabuleiro e não na mesa como toda a gente. (CA, 22)

Deste modo, a narradora-protagonista manifesta discursivamente a dificuldade de comunicação com a avó, aludindo ao facto de ambas discutirem frequentes vezes a propósito dos comportamentos de Maria da Glória - vestir uma saia curta de mais, andar sempre despenteada, falar de forma diferente, chegar tarde a casa, almoçar e jantar em tabuleiro e não na mesa como toda a gente -, comportamentos esses que a avó não compreende nem aceita com naturalidade. No fundo, esta avó não consegue demarcar-se dos modelos educativos e comportamentais tradicionalmente considerados adequados a uma menina, o que equivale a dizer que não foi capaz de acompanhar a natural evolução dos tempos. Como ela, outras personagens da sua geração (ou de uma geração próxima da sua) manifestam essa dificuldade de adaptação, como sucede com a avó Elisa, em *Rosa, Minha Irmã Rosa* (11), a avó Celeste, em *Paulina ao Piano* (19), a tia Constancinha, em *Viagem à Roda do Meu Nome* (118) ou com a tia Eugénia, em *Flor de Mel* (32, 37), entre outras. Em qualquer dos casos, (apenas) as personagens femininas adolescentes manifestam discursivamente o desagrado (e a tristeza) que essa divergência provoca no seu íntimo.

Ora, as atitudes dos adultos em geral e dos pais em particular são muitas vezes incompreendidas pelas jovens adolescentes, tal como é assumido, por exemplo, pelas protagonistas de *A Lua de Joana* (“Palavra que não consigo compreender os meus pais” (LJ, 66)), de *Rosa, Minha Irmã Rosa* “(...) a gente sabe lá o que pensam estas pessoas crescidas, que às vezes me parecem saber tudo, outras vezes me parecem não saber nada de nada” (RMIR, 89) e ainda pelo protagonista masculino de *Viagem à Roda do Meu Nome*, que afirma: “Os pais são bichos curiosos” (VRMN, 18). Guy Avanzini considera normal essa dificuldade de compreensão “(...) o adolescente não compreende o adulto

como não é compreendido por ele” (Avanzini, 1980: 79)), explicando-a com base na ideia que a formação do ideal de si é sempre polémica e oposicional, reflectindo conflitos e desacordos que comportam frequentemente uma dimensão edipiana.

Neste contexto, as palavras de Joana e Mariana sublinham as dificuldades de compreensão que ambas sentem relativamente aos adultos em geral (no caso de Mariana) e aos pais em particular (no caso de Joana). No entanto, se o discurso da protagonista de *A Lua de Joana* assume o valor de uma desistência, ao fim de um percurso que se pressente solitário e unilateral na tentativa de estabelecer as bases de uma comunicação efectiva com os pais, o de Mariana desconstrói a imagem que os adultos querem transmitir aos mais novos.

De facto, tal como as palavras de Mariana fazem pressupor, não existe uma correspondência absoluta entre o que *as pessoas crescidas* são e o que aparentam ser, mas as crianças não se deixam enganar, captando vulnerabilidades e incongruências. Os modos de actuação dos adultos (pelo menos de alguns), sendo da ordem do simulacro, assumem-se como uma estratégia defensiva global que passa pela contenção, não reflectindo o homem interior, as suas fragilidades, as suas inseguranças ou incertezas. A este propósito, refere precisamente Norbert Elias:

(...) a distanciação daquele que pensa (...) e a contenção dos afectos que essa distanciação exigiu apresentam-se não como tal, como um acto de distanciação, mas sim como uma distância realmente existente, como um eterno estado de separação espacial entre um aparelho conceptual aparentemente fechado no «interior» do homem (um «entendimento» ou uma «razão») e os objectos «exteriores», separados daquele por um muro invisível. (Elias, 1989: 41)

À luz do pensamento do autor de *O Processo Civilizacional*, percebe-se, pelas palavras de Mariana, que os adultos, fechados em si mesmos, escondidos por detrás de uma máscara de detentores da verdade, erguem um muro intransponível entre si e os mais novos, não conseguindo assegurar trocas comunicativas eficazes.

A desmistificação e a desconstrução do mundo dos crescidos são, portanto, estratégias textuais que, nas obras, e pelos mecanismos contrastivos implícitos, servem o intuito de validação do mundo das crianças e dos adolescentes. Porque, como se depreende das palavras de algumas das personagens que protagonizam as obras em estudo, os adultos pensam que “(...) os crescidos são eles. E que os crescidos é que sabem a verdade de todas as coisas” (RMIR, 115), mas “Os adultos nem sempre sabem tudo” (UQC, 73) e “(...) há coisas que só mesmo as crianças são capazes de entender e aceitar” (RMIR, 68), como a importância dos afectos: “(...) nós fazemos muita falta aos nossos pais, mesmo que eles não o reconheçam” (RMIR, 115).

De facto, os discursos plurais das jovens protagonistas de *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* e *Uma Questão de Cor* desmontam, pelo recurso à ironia, o equívoco (aparentemente paradoxal) em que os adultos, julgando-se os detentores da verdade, se movimentam, opondo-lhe a clarividência e mesmo a sabedoria dos mais novos, aqui considerados de forma mais ou menos explícita como os verdadeiros *crescidos*, como os únicos a perceberem a falta que (também) os filhos fazem aos pais, naquela que parece ser uma estratégia preferencialmente endereçada ao público adulto.

São, pois, sobretudo os jovens que se assumem como seres reflexivos e conscientes de um mal-estar intergeracional traduzido em termos de inoperância discursiva e de contenção dos afectos. De palavras e silêncios se faz a relação com o outro, mas nem as palavras – castradoras e intimidatórias umas, esvaziadas de sentido outras – nem os silêncios, quase sempre constrangedores, parecem, nos textos em análise, contribuir para uma comunicação eficaz entre adultos e jovens, e em particular entre pais e filhos, esbarrando o ímpeto comunicante no outro “(...) como ausência ou impossibilidade” (Rodrigues, 2006: 104).

Porventura as situações mais dramáticas que resultam dessa ausência ou impossibilidade são as que se encontram em *A Lua de Joana* e *Sentados no Silêncio*, duas obras que abordam a questão da solidão afectiva das personagens femininas adolescentes (e a sua consequente caminhada auto-destrutiva pelo mundo da droga).

Na verdade, na obra de Maria Teresa Maia Gonzalez, Joana escreve cartas à sua amiga Marta, falecida de *overdose*, manifestando nesse seu discurso interior, embora dirigido a um outro eu especular, as inquietações que decorrem da ausência de comunicação afectiva com os pais. Nas cartas que dirige ao seu Duplo fantasmático, Joana assume desdobrar-se subtilmente em tentativas infrutíferas de chamar a atenção de um pai distraído e distante, sendo contudo a resposta sempre a mesma: “Tenho uma gaveta cheia de relógios, quase todos oferecidos por um pai que nunca chega a horas...” (LJ, 46).

A estratégia compensatória encontrada pelo pai de Joana para suprir a lacuna é simbólica e exemplificativa da tendência materialista da sociedade finissecular: a substituição do afecto por bens materiais. Assim, o pai oferece-lhe compulsivamente relógios, cada vez mais caros, quando a filha preferiria que tivesse tempo para ela: “Quanto ao meu pai, deu-me mais um relógio, imagina! Já tenho uma colecção disparatada (...), mas ele não deve lembrar-se dos que me deu nos anos anteriores. Tem muito que fazer, como sempre...” (LJ, 9).

Nem mesmo quando Joana, já em processo acelerado de degradação em virtude de uma entrada que se pressente inevitável, carta após carta, no mundo da droga, resolve fazer, simbolicamente, uma tatuagem no pulso (um “relógio eternamente parado nas zero horas”) o pai parece reagir, adoptando uma atitude de total indiferença.

A indignação e a revolta de Joana são verbalizadas apenas interiormente, num grito que apetece projectar para o exterior (“AGORA SEI SEMPRE A QUE HORAS VAIS

CHEGAR, PAI! ESTE RELÓGIO É O ÚNICO QUE TEM AS TUAS HORAS! ESTÁS CONTENTE?” (LJ, 144)), mas que fica emudecido na garganta, porque simplesmente a comunicação é sentida como inoperante e ineficaz, provocando no sujeito enunciativo um doloroso desencanto: “Se soubesse como era importante que viesse cá ver-me... Se ele soubesse mesmo, até viria, mas não sabe” (LJ, 146). Ora, o fim previsível e irremediável de Joana – a morte – atesta em definitivo a impossibilidade de um encontro significativo com o outro, numa estratégia pedagógica que me parece subtilmente endereçada ao potencial leitor adulto da obra.

Já em *Sentados no Silêncio*, o drama de Filipa, durante muito tempo evocado preferencialmente no discurso interior da sua irmã mais nova, é assumido pela personagem apenas no décimo quinto capítulo. Só então se dá voz à personagem para, na primeira pessoa, explicar (ainda que de forma algo superficial) os motivos que a terão levado a esse submundo onde vive desde que saiu de casa: “Quando saí de casa, não sabia para onde vinha, sabia só que me afastava. Tanto não sabia ... Sabia que fugia ... de todos” (SS, 129).

As suas palavras dirigem-se, em primeiro lugar, ao agente policial que a prende na rua, mas o leitor sente que o discurso da personagem é sobretudo direccionado para o interior de si mesma. O que fica subentendido por detrás do não-dito, no silêncio que as reticências convidam a preencher, é contudo mais eloquente do que as palavras efectivamente proferidas. Com efeito, ao confessar ter saído de casa para fugir de todos, o que Filipa parece demonstrar é ter experimentado nessa altura uma necessidade absoluta de se evadir de um espaço físico e simbólico provavelmente sentido como sufocante e/ou castrador. A realidade, porém, contrariou as suas expectativas e o que encontrou foi um mundo duro e cruel, um mundo descrito por Filipa com pinceladas de um hiper-realismo que perturba e faz doer:

Não sabes o que é o «caldo»? Anjinho... Faz-se com o pó, aquece-se assim, estás a ver, o pó nesta colher, olha, o limão para misturar, até podes fazê-lo com cuspo, com o que calhar, depois puxas assim, e misturas um bocado de sangue, vês, e depois metes até que todos os teus sonhos sejam fuzilados, até que o teu último sorriso morra, até que nada exista a não ser o negro, o vazio, o buraco mais escuro... (SS, 128–129)

A dureza da linguagem e do pormenor descritivo tem, a meu ver, uma finalidade formativa e pedagógica, na medida em que o leitor, aqui configurado como um intruso, é implicitamente convidado a penetrar nesse submundo e a reflectir sobre as consequências que daí advêm: o fuzilamento de todos os sonhos, a anulação de todos os sorrisos, a escuridão e o vazio existencial.

Essa mesma dureza é igualmente visível no discurso da personagem quando relata o seu quotidiano: “A última vez que lavei os cabelos foi há dois anos... Não tomo banho pelo menos há nove meses... Como o que calha... Já roubei. Já recebi dinheiro de homens a troco de mim, do que resta deste corpo, para comprar mais...” (SS, 128). A objectividade e a frontalidade com que o sujeito dá conta do seu estilo de vida provavelmente não deixarão o potencial leitor juvenil (e adulto) desta obra indiferente, mas o presumível efeito dissuasor de que tais palavras se revestem ganha ainda maior produtividade no momento em que Filipa assume estar farta de si e sentir medo do que virá depois: “Estou farta de mim... (...) tenho medo? Sim. De morrer. De ter dores... (...) A SIDA? (...) Todos os dias o medo cresce” (SS, 130-131).

Na realidade, Filipa, infectada com o vírus da Sida, sabe que tem a vida a prazo, mas, ao contrário do que sucede com Joana, a protagonista de *A Lua de Joana*, em *Sentados no Silêncio* a narrativa termina num tom de certo modo optimista. Efectivamente, Filipa regressará a casa e, tal como o *post scriptum* que a narradora endereça ao leitor no final da narrativa esclarece, *anos depois desta história ter acontecido* (SS, 203), o dia-a-dia de Filipa é vivido em serenidade, “(...) com muito,

muito cuidado” (SS, 203). Apesar da perspectiva de uma morte inevitável, Filipa, como é visível no discurso da sua irmã mais nova, “(...) está feliz. Trabalha, aprecia o sol e a chuva, tem pessoas que gostam muito dela à sua volta (...) [e] é capaz de casar, anda a fazer planos” (SS, 203).

Ou seja, se, em *A Lua de Joana*, não há possibilidade de salvação para a protagonista, como não houve, aliás, para o seu Duplo, em *Sentados no Silêncio* a salvação, ainda que temporária, é real. A ser assim, a principal mensagem da obra parece claramente radicar na concepção epicurista do *carpe diem*.

Pelo exposto se compreende, portanto, que as reacções das personagens adolescentes à falta de diálogo com os que lhe estão mais próximos podem ser, por vezes, extremadas, como sucede em particular nas duas obras aqui analisadas. De qualquer modo, a responsabilidade maior nesse processo de degradação (ou tão-só de fechamento) do sujeito é atribuída, de forma mais ou menos explícita, aos adultos progenitores, que, adoptando atitudes de silenciamento ou de interdição, como veremos, doravante, comprometem uma comunicação efectiva e de verdadeira pregnância significativa com os mais novos.

2.2 Interdição da fala: a palavra que silencia

Dependendo, muitas vezes, do modelo de autoridade parental adoptado, as trocas verbais estabelecidas com os mais novos regra geral ressentem-se da unidireccionalidade e do carácter impositivo da linguagem, por parte do outro autoritário e inflexível, e da denegação do dito, quando o outro se assume como indiferente ou demissionário. Assim, se, no primeiro caso, as crianças e/ou os adolescentes são pura e simplesmente impedidos de falar, reagindo com contrariedade a essa interdição, no segundo, são os mais novos que, não encontrando nos outros receptividade para o diálogo, se remetem

voluntariamente ao silêncio. Desta forma se pode entender o “(...) silêncio como forma de dizer a ausência e o interdito” (Silva, 2002: 73).

Na realidade, em face do outro autoritário e inflexível, escudado por detrás de um autoritarismo surdo e de um discurso unilateral e prepotente, marcado pelo imperativo e pela negação, as personagens adolescentes são frequentemente obrigadas a um silenciamento involuntário.

Em *Águas de Verão*, por exemplo, esse registo impositivo e unidireccional do outro é transversal a (quase) todas as personagens adultas que povoam o universo da história⁶⁵, sendo particularmente assumido pelas figuras maternas, que, no contexto da obra, detêm um papel de relevo do ponto de vista efabulatório mas também ao nível das representações do feminino, uma vez que, contrariando a perspectiva tradicional da mulher passiva e obediente, são elas que impõem aos outros a sua voz e o seu querer, que se assumem como chefes-de-família numa época em que cabia (ainda quase exclusivamente) aos homens essa função⁶⁶.

A contestação (diferida) das filhas adolescentes, e em particular no caso da narradora, surge preferencialmente num discurso retrospectivo e analítico que sinaliza o seu grau de maturidade e o seu espírito crítico em relação à inflexibilidade da(s) mãe(s), que obriga(m) ou proíbe(m) sem qualquer justificativa:

- Os meninos não têm querer! – repetia-nos a nossa mãe, mal pedíamos fosse o que fosse, assim: «eu queria ir para a cama mais tarde», ou «eu não queria calçar os sapatos de verniz ao jantar».

E isso era verdade: nós não podíamos querer nada, elas queriam ou não queriam (a maior parte das vezes não queriam...) em nosso lugar. (AV, 106)

A asserção «Os meninos não têm querer!», proferida e repetida regularmente

⁶⁵ À excepção do Sr. Gualberto, o saxofonista, que, como veremos, se institui como uma voz dissonante, com modos de actuação que divergem em absoluto dos restantes adultos.

⁶⁶ De facto, a acção decorre em pleno regime ditatorial.

pela mãe num tempo pretérito que se arrasta e se faz presente pela memória subjectiva da narradora, adquire o valor de uma generalidade e marca a oposição entre o mundo dos adultos, detentores do querer e do poder fazer, e o das crianças, forçadas ao silenciamento. Fosse em que situação fosse, como os exemplos fornecidos pela protagonista evidenciam, o discurso materno era, nesse tempo agora rememorado pela personagem adolescente, invariavelmente pautado pela negação, tal como a indicação parentética sugere: “(a maior parte das vezes não queriam...)” (AV, 106).

A voz prepotente do outro, adensada pelo registo negativo sentido como imposição, silencia e anula, portanto, qualquer hipótese de afirmação do querer individual. Atirado para um involuntário fechamento em si mesmo, o eu não consegue retorquir, fazer valer a sua vontade, não lhe restando alternativa a não ser a obediência passiva e silenciosa. Neste contexto, e apesar de essa retroacção e esse emudecimento traduzirem um inconformismo e uma revolta latentes, que a ironia expressa na afirmação “nós não podíamos querer nada, elas queriam ou não queriam (a maior parte das vezes não queriam...) em nosso lugar” denuncia, as crianças acabam por involuntariamente desempenhar o papel social que lhes é exigido, cumprindo as normas e as directivas que lhes são impostas.

Desta forma, o relacionamento interpessoal e intergeracional entre a mãe autoritária e a filha (aparentemente) submissa (mas inconformada) é condicionado, embora não de forma exclusiva em *Águas de Verão*, por imposições de carácter unilateral, comprometendo o equilíbrio da célula familiar e o desenvolvimento da personalidade do ser em formação: a mãe proíbe ou obriga, a filha obedece, não existindo um diálogo significativo entre ambas. A filha é um ser passivo, sem capacidade efectiva de resposta e de afirmação da sua individualidade, pelo que o relacionamento com a figura materna manipuladora assenta nos princípios da

subserviência e do simulacro e não da *compreensão empática*, que Carl Rogers (1984: 256) considera fundamental na relação com o outro.

Com efeito, aparentemente preocupados com a educação dos mais novos (e aparentemente porque têm da educação uma visão parcelar e redutora), os adultos autoritários (de *Águas de Verão* como de *Flor de Mel*, *Paulina ao Piano* ou *Para o Meio da Rua*) procuram moldar as crianças e os adolescentes (quase sempre raparigas) à sua imagem, minimizando-os e impondo-lhes, através dos seus discursos imperativos de negação, regras e modelos de conduta que não perdem de vista um determinado estereótipo de género: “- Ninguém te pediu opinião, pois não? As meninas bem educadas só falam quando lhes perguntam qualquer coisa” [diz a tia Eugénia] (FM, 57).

Ser uma menina bem-educada é, para a tia de Melinda, em particular, e para as diversas representações do modelo autoritário, em geral, ser recatada, obediente e remeter-se ao silêncio. Mas o quadro normativo que regula os comportamentos dos mais novos tem subjacente um propósito genérico de aceitação social dos adultos, pelo que o comportamento das crianças deverá ser o reflexo da educação recebida, espelhando os modelos de actuação familiar. Com efeito, as crianças, colocadas numa situação artificial perante os outros, são frequentemente exibidas como troféus ou brinquedos, sem se ter em conta o desconforto que tal exposição pública pode provocar:

As mães falavam então todas umas com as outras, nunca largando as mãos dos filhos, exibindo-os como os seus brinquedos favoritos. Debaixo da brilhantina do cabelo e dos folhos dos vestidos, olhávamos uns para os outros em silêncio, e todos nós sabíamos: era a hora dos adultos começarem, eles também, a brincar. (AV, 8)

Como facilmente se percebe, o diálogo entre os dois mundos é inexistente. Os adultos, aqui representados pelas figuras maternas, comunicam apenas entre si, enquanto as crianças, excluídas desse mundo, se mantêm silenciosas. Mas esse silêncio é, para elas, também comunicante, uma vez que, pela troca de olhares, os mais novos

encontram vias de entendimento que escapam ao olhar ensimesmado dos adultos e permitem a coesão interna do grupo a que pertencem.

Os modos de actuação dos adultos, percebidos pela narradora no seu discurso retrospectivo e analítico como sendo da ordem do simulacro, contrastam diametralmente com a autenticidade das crianças, dissimulada por detrás de uma *aparência* (cf. Goffman, 1989: 31) forçada. De facto, a *brilhantina* e os *vestidos de folhos* que os adultos obrigam as crianças a usar para aparentarem ser o que não são, para comporem uma imagem social que lhes permitirá desempenharem na perfeição o papel que eles, adultos, querem que elas, crianças, representem (cf. Goffman, 1989: 31)⁶⁷, não as contaminam, não as transformam nem as impedem de pensarem por si e de entenderem que os adultos, não sendo autênticos na sua relação com os outros, se limitam a um jogo de aparências e de dissimulações. No seu discurso simbólico, a narradora exterioriza essa percepção pelo recurso à ironia que a carga semântica negativa atribuída ao verbo *brincar* potencia. Para os adultos, brincar significa, neste contexto, jogar, representar um determinado papel social, não sendo por isso, ao contrário do que provavelmente seria para as crianças, uma brincadeira inocente.

Assim se percebe que os propósitos educativos destes adultos radicam numa situação de auto-contemplação narcísica e na consequente consolidação de uma imagem social consentânea com os padrões morais e de conduta que preconizam. Pelo processo psicanalítico de transferência (cf. Freud, 2001: 49), os representantes de uma autoridade parental e familiar baseada na inflexibilidade e na intransigência, insistindo

⁶⁷ Refere Goffman que na aparência se enquadram “(...) aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator” [sic] (Goffman, 1989: 31), o que equivale a dizer que, dependendo da aparência do sujeito, os outros terão de si uma imagem social mais ou menos favorável. Ora, em *Águas de Verão*, toda a encenação em que as crianças se viam envolvidas fazia parte desse propósito.

em fazer abortar o processo comunicativo, expõem os seus filhos perante os outros, mas, na verdade, trata-se de um procedimento simbólico de transposição.

A presença do sr. Gualberto neste contexto constitui um factor de surpresa, por se tratar do único adulto a infiltrar-se no grupo das crianças, mantendo com elas uma relação de cumplicidade e de afectividade que não é entendida, nem bem aceite, pelos outros adultos, conforme destaca Isabel Vila Maior:

O nó da intriga reside no conflito que vai opor pais e proprietários do hotel ao saxofonista que toca valsas tristes durante as refeições sem que ninguém lhe preste atenção. Esta personagem distingue-se pela sua originalidade, é o cúmplice das crianças, fá-las rir e transforma a estada aborrecida num tempo de (re)criação. (Vila Maior, 2003: 432)

É justamente pelo humor, que contrasta com a solenidade dos discursos da restante alteridade adulta presente na obra (“- Muito boa noite a vosselência [sic]! Falou Gualberto, o do saxofone” (AV, 56)), e pela música que se estabelece uma verdadeira comunicação empática com os mais novos, conferindo à narrativa um tom optimista que faz acreditar na possibilidade de um encontro feliz e eloquente entre adultos e crianças, encontro esse potenciado pela palavra não convencional – a que radica num registo inesperado e humorístico – e pela linguagem musical, que se institui como uma linguagem alternativa à verbal. Aliás, George Steiner, na sua obra *Language and Silence*, evoca precisamente o poder da linguagem musical na aproximação sensível entre os indivíduos: “Music has always had its own syntax, its own vocabulary and symbolic means. Indeed, it is (...) the principal language of the mind when the mind is in a condition of non-verbal feeling” (Steiner, 1985: 42).

No entanto, em *Águas de Verão*, os adultos, sobretudo representados pelas figuras maternas autoritárias e prepotentes, porque insensíveis (e incapazes de aceder) a outras formas de linguagem que não a sua, não entendem essa linguagem específica, sentindo-a como uma ameaça à ordem estabelecida, tal como o discurso retrospectivo

da narradora evidencia: “No meio das valsas habituais, havia o Sr. Gualberto mais o seu saxofone – e isso lhes [às mães] parecia ameaça suficiente” (AV, 77). Só as crianças, com a sua sensibilidade e a sua capacidade intelectual, conseguem decifrar a gramática da música, na acepção steineriana, só elas conseguem comunicar empaticamente entre si e com o Sr. Gualberto através das sonoridades e dos sentidos veiculados pelas notas musicais.

Contudo, e apesar de existir, nas narrativas em estudo, situações de proximidade afectiva entre as duas gerações, como sucede neste caso pontual entre o saxofonista irreverente e o grupo das crianças, genericamente o confronto com os adultos enfatiza o distanciamento e a incomunicabilidade intergeracionais. As palavras do outro silenciam e agredem mas, regra geral, são o reflexo de uma incapacidade comunicativa inconfessada. Negações e imperativos parecem ser, neste contexto, os procedimentos discursivos preferenciais de quem não consegue dar respostas, refugiando-se por detrás de um mecanismo puramente defensivo, como se depreende das palavras da mãe de Paulina, em *Paulina ao Piano*: “- Não faças perguntas tontas. É assim, é assim, pronto” (PP, 23).

Neste caso, o discurso da mãe, consubstanciado na não-resposta, ou, melhor, na resposta evasiva, é vazio do ponto de vista argumentativo, pretendendo apenas silenciar o outro. Socorrendo-se de uma estratégia defensiva, a mãe de Paulina viola não só a máxima conversacional de quantidade como também a de qualidade, não respondendo ao que lhe é perguntado e, inclusivamente, considerando “tontas” as perguntas da filha. Porém, a tautologia “É assim, é assim”, culminando numa interjeição que inviabiliza a continuidade do diálogo entre mãe e filha, denuncia uma evidência: a incapacidade de

responder satisfatoriamente ao sujeito inquiridor porque o tema de conversação incomoda e causa perturbação emocional na mãe de Paulina⁶⁸.

Se é certo que, no diálogo, a tomada de vez é marcada por pausas nos discursos habitualmente através da “(...) sinalização de um ponto de acabamento” (Pedro, 1996: 465), como é o caso de “pronto” neste contexto discursivo, a interrupção e a suspensão do diálogo pressupõem contudo a inexistência de um princípio de cooperação ao nível conversacional (cf. Casanova, 1996: 402). De facto, Paulina, sentindo que a conversa terminou naquele exacto momento, por imposição externa, não manifesta qualquer intenção de lhe dar continuidade. Assim, o silêncio da mãe, mais eloquente do que a palavra, é um silêncio comunicante, implicando um natural gesto de retracção e silenciamento por parte de Paulina.

A outro nível, também a mãe de Mariana, a protagonista de *Rosa, Minha Irmã Rosa, Lote 12 – 2º Frente e Chocolate à Chuva*, se socorre de um registo imperativo negativo para silenciar a menina, incluindo, nesses contextos unidireccionais, proposições de carácter assertivo e judicativo que agridem a «pequena» Mariana:

- Não brinques com essas coisas, Mariana! És muito pequena, não entendes bem.
Isto é o pior que me podem dizer e a minha mãe sabe-o. E eu também sei que ela me responde assim quando não descobre o que me há-de responder. (RMIR, 39)

Consciente do efeito que as suas palavras produzem na filha, a mãe de Mariana não se coíbe contudo de a magoar (“És muito pequena, não entendes bem”), desprezando desta forma a capacidade cognitiva e perceptiva da filha pré-adolescente. Mas esse enunciado, vazio do ponto de vista do conteúdo, tem o propósito implícito de suspender o diálogo, sendo percebido pelo sujeito como uma defesa por parte do outro, como um estratagema para evitar a continuidade de uma conversa por si

⁶⁸ Paulina questionara a mãe sobre o facto de a avó Celeste nunca as visitar. Ora, a relação entre nora e sogra pauta-se por uma animosidade latente, pelo que as perguntas da filha perturbam a mãe.

indesejada, tal como as palavras de Mariana indiciam: “eu também sei que ela me responde assim quando não descobre o que me há-de responder”.

Do mesmo modo, em *A Lua Não Está à Venda*, a mãe dissimula a sua insegurança interditando a fala através de uma expressão inequivocamente reveladora do seu desejo de interromper conversas indesejadas (“Ponto final na conversa” (LNV, 118)) ou fazendo ver à filha que é a mãe, de facto, quem *manda em casa*: “- (...) eu é que mando nesta casa. Lá por andares a estudar não penses que és mais do que eu. Ou do que o teu pai. Enquanto estiveres aqui é para viveres como eu quero” (LNV, 45)⁶⁹.

Aliás, a intenção de pôr fim a conversas incómodas é comum a outras personagens adultas nas obras em estudo, apesar de nem sempre a interdição da fala ser verbalizada através de um convite explícito ao silêncio. Com efeito, movimentando-se discursivamente fora do registo imperativo, as personagens encontram por vezes mecanismos de substituição, verbais ou não verbais, que, não correspondendo às expectativas dos seus interlocutores, os obrigam a remeterem-se voluntariamente ao silêncio.

É precisamente este o caso das figuras parentais em obras como *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* e *Flor de Mel*. Recorrendo a determinados comportamentos verbais e não verbais que exercem uma clara função indicial, as personagens asseguram, ainda que de forma indirecta, a interrupção de uma comunicação efectiva com o outro. Assim, em discurso indirecto livre, Melinda, a protagonista de *Flor de Mel*, incorpora no fluxo narrativo as palavras do pai, analisando-as através de um processo reflexivo que

⁶⁹ As palavras de D. Estrela são esclarecedoras também da mudança de paradigma ao nível das representações do feminino na sociedade portuguesa no período pós-revolucionário. Na verdade, a mulher passa a desempenhar um papel social mais interventivo, exercendo no seio familiar frequentes vezes uma função tradicionalmente assumida pelo homem. É certo que, em *A Lua Não Está à Venda*, o facto de a mãe de Sílvia ser viúva facilita a sua afirmação enquanto chefe-de-família, mas no momento em que o Sr. Xavier lhe propõe sociedade no café porque, como ele própria afirma, “(...) a senhora não vai aguentar sozinha. Uma mulher sozinha, já viu o que é?” (LNV, 152), D. Estrela simplesmente não aceita, demonstrando que, ao contrário do que Xavier defendera, *uma mulher aguenta-se bem sozinha*.

evidencia o seu grau de maturação intelectual e emocional: “O pai dizia muitas vezes: «as coisas são como são». Era assim uma maneira que ele tinha de acabar com as conversas quando não sabia o que dizer” (FM, 24). O discurso tautológico do pai, frequentemente proferido num tempo indeterminado mas que se sabe pretérito, um tempo em que o pai “(...) mal lhe falava, e mal tinha tempo de olhar para ela, e se zangava por tudo e por nada” (FM, 112), não tem valor informativo ao nível do conteúdo, mas fornece indícios claros sobre o estado de apatia e resignação que o domina.

Com efeito, antes da chegada de Ermelinda, a mulher misteriosa que será responsável pela mudança radical operada no pai de Melinda, este mantém-se uma pessoa amargurada e silenciosa, indiferente a tudo o que o rodeia, inclusivamente à própria filha. Nesse tempo, o seu discurso, parco e evasivo, reflecte o estado de profunda tristeza em que se encontra, após ter sido abandonado pela mãe da menina. Ora, com a chegada de Ermelinda, a mulher que o leitor pressente ser, na realidade, a mãe de Melinda, tudo muda.

Já em *Rosa, Minha Irmã Rosa*, a estratégia comunicativa da figura paterna é diferente, situando-se ao nível do não verbal: “- Se tu não aprenderes, o mal é só para ti – diz sempre o meu pai. E começa logo a ler o jornal, que é sinal que a conversa acabou” (RMIR, 43). Ora, “(...) a palavra que se recusa ou que o sujeito se abstém de proferir é substituída por um outro modo de comunicação (concretizado normalmente através do gesto)” (Rodrigues, 2006: 100).

Por isso, assegurando a eficácia comunicativa do não dito, o gesto de desviar o olhar e de evitar o olhar do outro, altamente produtivo do ponto de vista pragmático-funcional, mas sobretudo afectivo, é percebido como um desejo de suspender a conversa. Tal como Melinda, Mariana, a protagonista de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, faz

activar os mecanismos de compreensão que lhe permitem decifrar a retórica do silêncio, travando simultaneamente o seu ímpeto comunicante.

Mas nem sempre o sujeito, sobretudo se se trata de um sujeito adolescente, consegue compreender, na plenitude, o silêncio do outro, um silêncio que, devido à sua pluralidade significativa, é preciso decifrar atendendo igualmente aos comportamentos não verbais que o complementam e lhe dão sentido. Seja como for, esse silêncio, voluntário ou involuntário, consciente ou inconscientemente, provoca, ele próprio, retroacção e silenciamento, o que significa que, de alguma forma, a mensagem é captada e entendida e que, assim sendo, apesar de poder existir intenção de não comunicar, todos os enunciados, proferidos ou elididos, sinalizam a própria impossibilidade de não comunicar⁷⁰.

2.3. Retracção e silenciamento do sujeito: em face do outro silenciado

O silêncio do outro, nas obras em estudo, reveste-se de uma pluralidade significativa, podendo reflectir o desejo voluntário de interromper o diálogo com as personagens adolescentes por imperativos de ordem pessoal e emocional ou, pelo contrário, sinalizar a sua incompetência ao nível da exteriorização da palavra interior. Na verdade, se é certo que as personagens adultas frequentemente obrigam os mais novos a um silêncio não desejado, através de comportamentos verbais ou não verbais mais ou menos explícitos e assertivos, como vimos no ponto anterior, também não deixa de ser uma evidência o facto de elas próprias se remeterem deliberadamente ao silêncio por se encontrarem absortas no espaço insondável da sua interioridade ou por não

⁷⁰ A este propósito, referem Myers e Myers : “Un être humain ne peut pas ne pas agir, et toutes les actions ont potentiellement une valeur communicative. Verbalement ou silencieusement, par le geste ou l’immobilité, d’une manière ou d’une autre nous atteignons toujours les autres, qui en retour répondent inévitablement à nos actions et comportements” (Myers e Myers, 1990: 15).

conseguirem descobrir as palavras que permitam o encontro eloquente com o outro.

Seja como for, o silêncio do outro provoca uma natural retracção no sujeito adolescente, que, não encontrando no comportamento verbal ou não verbal do outro os sinais que lhe permitam avançar em direcção a ele, se contém e adia o *por dizer*. Ora, como refere David Berlo, a relação entre os sujeitos envolvidos no processo comunicativo é uma *relação diádica*, uma vez que os dois pólos desse processo dependem um do outro e se influenciam mutuamente, ou seja, “(...) as respostas de um são determinadas pelas respostas do outro” (Berlo, 1991: 112). Tal significa que existe uma interdependência comportamental e linguística que condiciona as práticas conversacionais entre os sujeitos envolvidos nesse processo interactivo.

Assim se compreende que o mutismo do outro iniba o sujeito, enclausurando-o no seu espaço interior, no espaço utópico da não-linguagem, inviabilizando o processo comunicativo entre ambos. Aliás, o silenciamento do eu é, em última instância, como sublinha Isabel Rodrigues, consequência inevitável de “(...) um silenciamento do outro” (Rodrigues, 2006: 208) e da sua dificuldade em estabelecer um diálogo efectivo com o sujeito em formação.

A inoperância da palavra surge assim como um tópico recorrente nas narrativas em estudo, sinalizando, por um lado, a incapacidade (ou, de forma extremada, o não desejo) de as personagens adultas encontrarem mecanismos verbais que garantam uma comunicação eficaz com os mais novos, ainda que por motivos diferentes, e, por outro, a dificuldade de os mais novos penetrarem o espaço silencioso em que os adultos se refugiam frequentes vezes para esconderem uma dor que não pretendem revelar.

É o que sucede, por exemplo, em *Paulina ao Piano*. Com efeito, a mãe de Paulina é uma figura silenciosa, “(...) que não gostava de grandes conversas” (PP, 23) nem permitia que a filha tocasse em assuntos proibidos ou colocasse perguntas

incómodas (“- Quem é que te ensinou a fazer essa pergunta?” (PP, 29)). Por isso, sentida a comunicação como ineficaz, não resta à personagem adolescente outra solução (pelo menos em aparência) a não ser a desistência e o silenciamento, simplesmente porque não vale a pena o esforço unilateral de ensaiar o gesto comunicativo: “Fora a partir daí que ela [Paulina] desistira de fazer perguntas à mãe. Ou melhor: que ela desistira de esperar pelas suas respostas” (PP, 30).

A resignação da personagem, discursivamente apresentada a partir do ponto de vista do narrador, sinaliza a incompatibilidade e a falência da comunicação verbal entre as duas personagens e as duas gerações. Sentindo o diálogo como improdutivo e inoperante, o sujeito furta-se assim à comunicação com o outro, mas esse fechamento de certo modo involuntário (porque não desejado) causa tristeza no sujeito assim silenciado, como o narrador onisciente, em discurso indirecto livre, sublinha:

Era tão bom que a mãe gostasse de responder às perguntas!
Mesmo que não soubesse as respostas. (...) Paulina não está à
espera de que ela saiba tudo. Paulina havia de entender. Só não
entende que a mãe não goste que ela faça perguntas. (PP,71)

Deste modo, ao incorporar “(...) no fluxo narrativo o «realismo subjectivo» que [rege] a representação do mundo interior da [...] personage[m]” (Reis e Lopes, 1990: 313), o narrador dá voz à insatisfação de Paulina, a personagem epónima do romance, assinalando o seu desejo secreto e íntimo de romper o silêncio e poder fazer perguntas à mãe “mesmo que [ela] não soubesse as respostas”.

Aliás, também em *Para o Meio da Rua*, os adultos parecem não saber responder a perguntas, mas esse é um gesto sentido pela criança como uma condição de se ser crescido: “Os pais e as pessoas crescidas podem fazer o que querem. Podem varrer o jardim até tarde, se lhes apetece. Não responder a perguntas” (PMR, 94). De certa forma, é o mesmo que sucede com Paulina, que não descortina qualquer hipótese de comunicação com a mãe.

O aparente paradoxo (“Era tão bom que a mãe gostasse de responder às perguntas! Mesmo que não soubesse as respostas”) justifica-se pela necessidade de a menina estabelecer um diálogo produtivo com a mãe, um diálogo que não passa pela obtenção de respostas, até porque “Paulina não está à espera que ela saiba tudo”, asserção que evidencia a maturidade e o grau de compreensão da filha face à provável (e humana) incapacidade de a mãe responder a todas as suas perguntas, como se infere a partir das palavras do narrador “Paulina havia de entender”. A perifrástica com valor de condicional é claramente um indício da presumível atitude do sujeito em face da mãe metaforicamente descida do pedestal nesse tempo apenas desejado.

Mas, pior do que a ausência de respostas, por parte da mãe, no presente, é o erguer de uma barreira silenciosa que realmente emudece Paulina: “[A mãe] não gostava de grandes conversas (...). Talvez por isso Paulina se habituara, de um dia para o outro, a conversar com o piano. O piano nunca se cansava das perguntas de Paulina e tinha respostas para tudo” (PP, 23).

O processo metafórico de transferência, aqui concretizado pela preferência da menina em «dialogar» com um objecto inanimado, adquire um particular simbolismo neste contexto efabulatório: a comunicação afectiva e íntima com o outro (não humano) faz-se por intermédio de uma linguagem alternativa à verbal, a da música, porque a palavra se tornou ineficaz para a própria criança, e esse diálogo é mais eloquente do que aquele que estabelece com qualquer uma das personagens femininas da obra: a mãe, a avó, a mãe de Otília, a própria Otília.

A rejeição da mãe como modelo identitário surge, assim, como reacção natural da filha adolescente: “Paulina tem medo, de repente, de ficar como a mãe, silenciosa” (PP, 66). Ora, do ponto de vista psicanalítico, a mãe é uma figura especular da própria filha em quem esta se projecta pelo mecanismo simbólico da identificação ou

transferência. Sigmund Freud explica justamente esse mecanismo nos seguintes termos: “A identificação com a mãe pode ocupar o lugar da ligação com ela. A filha se põe no lugar da mãe” (Freud, 2001: 72). No caso de Paulina, a filha imagina-se silenciosa, num futuro hipotético, como a mãe o é no presente, e essa percepção causa angústia e receio, precisamente porque não quer ser (como) ela.

O mesmo receio de ficar silenciosa atinge a protagonista de *Flor de Mel*, sobretudo após a morte da avó Rosário: “Desde que morreu a avó Rosário que todas as coisas lhe ficam atravessadas na garganta, apertadas no coração, e os silêncios são muito grandes, cada vez maiores” (FM, 52). No entanto, trata-se aqui de uma outra forma de silêncio, um silêncio que decorre da dor que a morte da avó lhe provocou no seu íntimo e que se traduz numa perda gradual da linguagem. Metaforicamente, o narrador alude a *todas as coisas que ficam atravessadas na garganta* de Melinda, *apertadas no seu coração*, sublinhando a incapacidade de o sujeito dar forma linguística ao sofrimento íntimo e profundo que sente como insuportável, um sofrimento que tem apenas tradução imediata nos silêncios *muito grandes, cada vez maiores*. Desta forma, pela gradação crescente que a justaposição de sintagmas adjectivais com valor de superlativo potencia, o narrador onisciente dá conta do processo de amplificação da dor, uma dor que parece irreversível apesar da (lenta) passagem do tempo.

Consciente do estado de afasia em que se encontra, e sempre através do ponto de vista do narrador, Melinda manifesta por isso receio de *ficar muda*, de ficar *de pedra*, de um dia *deixar de saber falar* (FM, 52–53), à semelhança do que, por outros motivos, como vimos, sucede com a protagonista de *Paulina ao Piano*:

A avó Rosário contou-lhe uma vez uma história assim: «Gente que não usa as palavras fica muda: gente que não usa o coração fica pedra.» Era assim que dizia a história. Melinda quer usar as palavras. Mas como, se ninguém as usa com ela? (...) Melinda tem medo de ficar muda. Melinda tem medo de ficar pedra. (FM, 53)

A construção anafórica *Melinda tem medo de ficar muda. Melinda tem medo de ficar pedra*, para além do efeito estilístico que produz, visa intensificar e desdobrar o receio da menina, concretizando-o através da imagem «ficar pedra». As opções lexicais que finalizam a cadeia discursiva (muda/pedra) são sentidas, no acto da leitura, como expressões sinonímicas não convencionais, uma vez que *não falar* significa metaforicamente, neste contexto, petrificar, desumanizar-se, tornar-se insensível, perder uma faculdade essencial para o ser humano, que precisa de falar para não perder a capacidade de usar as palavras. Ora, o acto de falar reclama a existência de um interlocutor e, no caso de Melinda, como o narrador insinua através da interrogação retórica “Mas como, se ninguém as usa com ela?” (FM, 53), parece não haver uma predisposição dos que a rodeiam para dialogar com a menina. Neste contexto, a interrogação retórica, deixada em suspenso no silêncio que o narrador impõe ao leitor preferencialmente adulto, extrapola nitidamente o universo efabulatório, servindo o propósito pedagógico genérico da obra.

É a constatação, por um lado, da falência de uma geração demasiado ensimesmada e fechada no espaço íntimo da sua linguagem (“(...) o pai saía sem dizer palavra que fosse” (FM, 26)), incapaz de perceber o seu tempo e de se assumir pedagogicamente como referência para as gerações que lhe sucedem e, por outro, de um mal-estar irreparável ao nível dos relacionamentos e dos afectos, que parecem submeter-se a uma lógica de contenção nas obras em estudo

Aos olhos do leitor, Melinda surge assim como uma menina que desde cedo interiorizou a existência de palavras proibidas e que por vezes é preciso preencher vazios e silêncios com palavras de ocasião:

Melinda percebeu, desde muito cedo, que (...) «mãe» era palavra que não devia pronunciar à sua frente [do pai].
E teve pena. Muita pena. Olhava para o pai com a garganta engasgada de coisas para lhe dizer, de coisas para lhe perguntar,

e acabava por lhe falar apenas da chuva, do frio, do sol, do calor,
da ida ao mercado com a avó, dos gritos da vizinha Eulália.
De resto, o pai também não falava muito, fosse do que fosse.
(FM, 25)

Pelas palavras do narrador se percebe que o sujeito não consegue falar do que causa incómodo e perturbação, evitando perguntar pela mãe ausente, a mãe que os abandonou quando a menina era ainda pequena, porque o ser que tem à sua frente é um sujeito devastado pela dor da perda. O silêncio em que, por hábito, o pai de Melinda se fecha, tal como o recurso ao pretérito imperfeito indicia (“o pai também não falava muito, fosse do que fosse”), sinaliza justamente a tristeza que o abandono provocou no seu íntimo e, por isso, a menina tem *pena* (“E teve pena. Muita pena”). Neste contexto, a repetição, em estrutura elíptica, do sintagma nominal (*pena*) - superlativizado pelo advérbio de intensidade (*muita*)-, é a estratégia discursiva encontrada para traduzir e intensificar a compaixão da menina em face do pai destroçado.

Incapaz portanto de tocar num assunto particularmente doloroso para o pai, Melinda fica *com a garganta engasgada de coisas para lhe dizer, de coisas para lhe perguntar*, retraindo assim, num primeiro momento, o ímpeto comunicativo. Discursivamente, a expressão *garganta engasgada* marca o esforço de contenção por parte do sujeito: as palavras não podem ser ditas, porque dizê-las pode ferir o outro e esse gesto assume-se, neste contexto, como duplamente ético e afectivo. No final da cadeia discursiva, a repetição e a variação sobre o mesmo (*de coisas para lhe dizer, de coisas para lhe perguntar*), para além do efeito estético que produzem, atribuem um valor de intensificação a tudo o que fica por dizer ou perguntar.

Assim sendo, não conseguindo falar do que realmente a perturba (e perturba o outro), porque o outro interpõe uma barreira silenciosa entre ambos, Melinda limita-se a estabelecer com o pai um diálogo fútil e desprovido de verdadeira pregnância significativa. De facto, as *coisas* que ficam *engasgadas na garganta* são substituídas

por banalidades, ditas para preencher o silêncio ensurdecedor que separa pai e filha mas, mesmo assim, é a menina quem toma a iniciativa de romper o muro de silêncio entre ambos, como o narrador, pelo recurso à enumeração, sugere: “acabava por lhe falar apenas da chuva, do frio, do sol, do calor, da ida ao mercado com a avó, dos gritos da vizinha Eulália”. Neste contexto, a justaposição de elementos frásicos com a mesma função sintáctica, para além de imprimir ritmo ao discurso, visa demonstrar o esforço e a insistência da menina num discurso que se pressente marcado apenas pela unidireccionalidade, como a perífrase “acabava por lhe falar” insinua. O acto de falar parece ser aqui um acto meramente solitário, um gesto que, apesar de ser dirigido ao outro, esbarra no silêncio a que este, voluntariamente, se submete.

Ora, tal como sucede com o pai de Melinda, também em *Sobre a História dos Meus Pais?*, o pai surge, aos olhos da pequena Mariana, como uma figura (ainda mais) silenciosa após o divórcio. Porém, e contrariamente ao que sucede em *Flor de Mel*, na obra de Graça Gonçalves foi o pai o primeiro a sair de casa e a *emigrar para outra ternura* (cf. SHMP, 109), “Sem olhar para trás (...)” (SHMP, 29), sem reparar (ou fingindo não reparar) na dor da filha, *esticada para dentro da sua emoção* (cf. SHMP, 29). Não obstante, quando Mariana o encontra tempos depois, durante um curto período de férias, não consegue deixar de pensar que o pai se tornara ainda mais silencioso do que na época em que viviam juntos:

Sempre o achara muito calado, mas a separação da minha mãe tinha-o fechado ainda mais, muito mais. (...) Seria tão forte o sentimento que o unira à minha mãe que, ao afastar-se dela, ao desistir daquele casamento, desistira de tudo, mesmo da filha? (SHMP, 84)

A questão retórica, não verbalizada pelo sujeito para o exterior, funciona como uma hipótese explicativa para o silêncio em que o outro se refugia, mas nem Mariana, nem, a outro nível, o leitor conseguem dar uma resposta cabal à pergunta que fica por

formular, porque em nenhum momento da narrativa se consegue perceber a dimensão do afecto entre os pais antes do divórcio – um afecto que poderia justificar a saudade depois da separação. Apenas se sabe, a partir do ponto de vista da personagem adolescente, que “Eles não se entendiam” (SHMP, 23) e que, provavelmente por isso, como sublinha Mariana, o pai decidiu partir.

As palavras da menina para aludir a esse desejo íntimo do pai (“O meu pai quis emigrar da minha mãe” (SHMP, 23)) são utilizadas no seu discurso interior e retrospectivo de forma eufemística - sinalizando talvez o medo de palavras como *abandonar*, *enjeitar*, *trair* (cf. SHMP, 141) ou talvez ainda a necessidade de Mariana guardar apenas para si (e para os que lhe são próximos) a verdade dos factos⁷¹ -, mas também em sentido conotativo. Na realidade, o discurso figurativo de Mariana (“emigrar da minha mãe”) é aqui intensificado pelo verbo *emigrar* e pelo sintagma preposicional *da minha mãe*, atribuindo ao narrado uma dimensão poético-simbólica evidente⁷².

A questão de Mariana instala, portanto, no silêncio da página - um silêncio graficamente materializado pelo espaço em branco que a separa do resto do texto - um vazio discursivo que o dinamismo hermenêutico do potencial jovem leitor (e também do menos jovem) poderá preencher atendendo àquilo que o texto diz (“[os meus pais] viviam dois tipos de separação. Uma, feita pelo grito, (...) e outra, mais devastadora, cheia de incompreensões que não eram gritos” (SHMP, 23)) e ao que apenas sugere: “Havia qualquer coisa de diferente. Não sabia o quê” (SHMP, 27).

Mas se o leitor, em princípio, consegue activar a sua competência interpretativa e tirar ilações acerca do silêncio perturbador em que se refugiam as personagens, o

⁷¹ Talvez por isso mesmo a menina respondia apenas “Os meus pais são... emigrantes” (SHMP, 21) sempre que alguém lhe perguntava por eles.

⁷² O mesmo procedimento retórico-discursivo é utilizado noutras passagens da obra: “emigrou do meu carinho” (SHMP, 39) ou “tinham emigrado para outros afectos” (SHMP, 131).

mesmo não se passa entre pai e filha. Na verdade, em face do pai silenciado e contido (“Não sei se ele me abraçou (...); o pai tinha “um olhar esquivo, fugidio” (SHMP, 82)), Mariana, não conseguindo perceber o que tanto o atormenta, retrai igualmente a pergunta («Pai, porque é que nunca mais me ligaste?» (SHMP, 82)), que fica “entalada num abraço” (SHMP, 82).

Do mesmo modo, o pai prefere não tocar em assuntos que, pelo menos em aparência, ainda o magoam no presente, como se depreende das palavras de Mariana (“Não fez perguntas sobre a minha mãe. Ainda bem. Não saberia como lhe responder” (SHMP, 82)), desconhecendo contudo que a filha seria incapaz de lhe responder porque também a mãe “(...) emigrou do [seu] carinho” (SHMP, 39) após a separação, em busca da felicidade com outro homem, deixando a menina dolorosamente só, com *o coração desgovernado* (cf. SHMP, 38).

Por motivos diferentes, as palavras de um e de outro, aquelas que ambos gostariam de dizer, não chegam portanto a ser ditas, comprometendo em definitivo o sucesso da relação pai/filha no presente. Nem mesmo quando Mariana passa a frequentar a casa do pai, onde este vive com outra mulher, parece haver qualquer hipótese de comunicação entre ambos. Aliás, a menina não consegue deixar de se sentir a mais na casa do pai, uma casa que não sente como sendo a sua, porque tudo é diferente e inesperadamente hostil:

Era aperceber-me de que, também ali, tinha que pedir licença para tudo. (...) O medo de incomodar, de fazer mal, de estar a mais. Também ali estava de visita. Era, sobretudo, sentir que aquela casa, a casa do meu pai, não era a minha casa. Eu vinha de outra história e, aparentemente, não cabia naquela. Tinha encontrado o meu pai. Mas de que me servia? Ele continuava a ser, para mim, um enigma. (SHMP, 83-84)

Ora, a casa representa, simbolicamente, o ser interior, como lembram Chevalier e Gheerbrant (1994: 166) na sequência do defendido por Bachelard, o que equivale a

dizer que Mariana, sentido-se a mais na casa do pai se sente igualmente a mais na sua vida. Na verdade, o tempo instaurou uma distância irreparável entre pai e filha, anulando a hipótese de um regresso feliz ao passado e à casa de ambos nesse tempo primordial, um regresso enfim a esse tempo em que jogavam o *jogo da ternura* conhecido apenas por ambos pelo código «Um laço, por um abraço?» (cf. SHMP, 28). Nessa época, o abraço era um gesto natural entre pai e filha, mas no momento da partida nem sequer houve tempo (ou vontade) de *dar o laço* (SHMP, 29) - expressão metafórica imbuída neste contexto de grande produtividade semântica -, deixando a menina indefinidamente à espera do abraço que ficara por dar.

Assim se percebe que já não é possível, no presente, ambos recuperarem o tempo perdido. Pai e filha são agora outros, seres desconhecidos com uma vida pelo meio, tal como é manifesto no discurso introspectivo de Mariana: “Ele sabia tão pouco de mim!” (SHMP, 81); “Ele continuava a ser, para mim, um enigma. Não lhe conhecia os gestos, não partilhava com ele os hábitos” (SHMP, 84). Por isso, o afastamento torna-se inevitável, produzindo em Mariana um efeito devastador: “Quando voltei dessas férias, o meu olhar estava mais perdido. Tinha descoberto que a vida, às vezes, pulsava num ritmo diferente da lembrança, da lembrança do afecto. (...) E isso arrancou um pedaço de mim (...)” (SHMP, 84-85).

No fundo, trata-se aqui de outra perda, uma perda simbólica porventura ainda mais penosa para o sujeito, que nela vislumbra a impossibilidade de reatar os laços há muito (e para sempre) interrompidos, apesar da secreta esperança que Mariana ainda alimenta no seu íntimo: “Quem sabe se, no dia em que ele deixasse de reter tanto as mágoas, o nosso jogo voltaria?... Eu não desistira de ser sua filha” (SHMP, 85).

No entanto, não haverá, na narrativa, uma resposta inequívoca a mais esta questão retórica formulada por Mariana. Na verdade, pai e filha não mais se encontrarão

até ao final da obra, deixando ao leitor a possibilidade de imaginar se esse dia acabará (ou não) por chegar. Será contudo a mãe a regressar para junto de Mariana, resgatando “(...) a lembrança do jogo de carinho” (SHMP, 140), um jogo que no passado era apenas jogado com o pai. A surpresa da menina ao ouvir da mãe as palavras «Um laço, por um abraço?», tantas vezes no passado pronunciadas pelo pai, fá-la reflectir sobre os acasos da vida (“Nem todos os livros que li, nem todas as folhas que escrevi, faziam prever a possibilidade de ser ela a usar aquele código da ternura. Mas a vida, fabulosa, pulsa, mais uma vez, no ritmo do mistério, do inesperado!” (SHMP, 140)), num discurso provavelmente sentido pelo leitor como premonitório. Com efeito, e apesar do receio de voltar a ser abandonada, há, no espírito inquieto da menina, a esperança secreta de um regresso tranquilo à normalidade, uma esperança que o final da narrativa, deixado em aberto, não anula totalmente.

Não será esse o caso de *Flor de Mel*, uma vez que a mãe de Melinda, apesar de também ela regressar ao convívio com a filha muito tempo depois de a ter abandonado, não se identifica, não lhe dirige as palavras de afecto pelas quais a menina ansiosamente aguarda («Flor de Mel»), deixando-a pensar que se trata da nova namorada do pai, como vimos em momento anterior. Parece não haver, portanto, nessa obra, contrariamente ao que sucede em *Sobre a História dos Meus Pais?*, a possibilidade de um verdadeiro reencontro entre mãe e filha. Pelo contrário, as obras mantêm entre si uma certa proximidade pelo facto de as relações entre pai e filha se pautarem pela incomunicabilidade e pela inoperância da palavra, apesar de, como foi dito, Melinda se desdobrar em estratégias para romper o silêncio defensivo do pai, e de Mariana desistir simplesmente do diálogo com a figura parental.

Ao contrário de Melinda, e à semelhança de Mariana, não existe, da parte da protagonista de *A Lua de Joana*, a iniciativa de estabelecer qualquer tipo de interacção

verbal com o pai, depois de um percurso de tentativas frustradas para chamar a sua atenção, sendo que a estratégia encontrada (preencher o vazio no discurso com um inexpressivo sorriso) sinaliza a resignação e a desistência que o silêncio do outro provocou:

Voltei a sorrir, porque não tinha nada para dizer. E percebi que os sorrisos servem para uma data de coisas, como por exemplo para tapar buracos que aparecem quando o mar de palavras se transforma em deserto. (LJ, 31)

Sorrir não é, neste contexto, uma manifestação exterior de agrado ou de cumplicidade. Pelo contrário, o sujeito sorri apenas para iludir o outro, para *tapar buracos* numa conversa sentida como inoperante e desprovida de significado, uma conversa que é caracterizada metaforicamente como um *mar de palavras* transformado em *deserto*. A ferida narcísica provocada pelo desencontro com o outro silencia desta forma o sujeito, incapaz de contornar a situação e de despertar no outro a intenção de edificar um diálogo que faça sentido.

Seja portanto pela via da desistência e da resignação, como sucede com Joana, Mariana e também com Paulina em *A Lua de Joana*, *Sobre a História dos Meus Pais?* e *Paulina ao Piano*, respectivamente, seja pela tentativa (quase sempre frustrada) de superação do *déficit* comunicativo com o outro, como se verifica em *Flor de Mel*, o certo é que não é fácil ao sujeito adolescente encontrar as palavras certas para chegar ao outro de forma eficaz, tal como, frequentes vezes, as protagonistas das obras em estudo relevam.

Efectivamente, nas suas vozes plurais abundam expressões de negação que, por um lado, enfatizam a incapacidade de *dizer*, ou seja, de verbalizar o que se pensa ou o que se sente, como *não consigo dizer* ou *não sei usar as palavras*, e, por outro, dão conta da dificuldade em descortinar o que dizer, como *não sei o que dizer* ou *não tenho nada para dizer*.

Assim, em *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar* e *Os Olhos de Ana Marta*, as personagens adolescentes assumem, na primeira pessoa, a situação dilemática em que se encontram, uma vez que, frente a frente com o outro (a figura materna, em ambos os casos), e apesar de terem algo a dizer, não conseguem exteriorizar a palavra de afecto. No entanto, enquanto Mina, a protagonista de *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar*, não se sente capaz de dizer à mãe que tem pena dela (“Às vezes morro de pena dela [da mãe]. E gostava de lho dizer, mas não consigo” (FFCM, 25)), Marta, a protagonista de *Os Olhos de Ana Marta*, não consegue expressar o amor que sente pela mãe, com medo de ser ridicularizada:

De repente sinto que lhe [à mãe] quero dizer muita coisa, mas que ainda não consigo, ainda não sei usar bem as palavras porque, de todos os medos, é o medo das palavras que leva mais tempo a passar. Como haveria de lhe dizer, sem que ela se risse de mim, que a minha felicidade era feita dos raros dias em que ela aparecia para jantar vestida como todas as princesas? (OAM, 153)

O medo das palavras, a que Marta se refere, sobrepõe-se à vontade de falar, porque o outro se afigura implicitamente como «a grande ameaça», a ameaça de ruptura definitiva entre mãe e filha ou, em última instância, se partirmos do pressuposto freudiano de que a mãe se institui como a representação especular da própria filha (Freud, 2001: 72), o dilaceramento do próprio sujeito, que assim se veria atirado para uma situação de irremediável incomunicabilidade.

Também em *A Lua Não Está à Venda* e em *Lote 12* se evoca o medo das palavras (“Por que será que as pessoas podem ter medo das palavras?” (L12, 51)), atribuindo-se-lhes contudo em *A Lua Não Está à Venda* uma dimensão antropomórfica, na medida em que, pela voz do narrador, se afirma que “as palavras são difíceis de entender no seu sentido certo. Às vezes as palavras saem da nossa boca e não querem dizer nada daquilo que pensamos. Tão mentirosas que são, às vezes, as palavras!”

(LNV, 70). Ou seja, as palavras parecem ter vontade própria, autonomizando-se do sujeito que as profere (aparentemente) de forma involuntária. Ora, a não coincidência entre o que se quer dizer e o que efectivamente se diz potencia o surgimento de eventuais situações de incomunicabilidade, comprometendo o sucesso da linguagem num contexto comunicativo de tipo presencial.

Encontrar as palavras certas para dizer revela-se, portanto, um exercício inglório e improdutivo: “Para dizer tudo isto ele [João] não encontrara as palavras certas. Era como se as palavras andassem todas perdidas dentro da sua cabeça e ele não conseguisse juntá-las segundo a ordem devida” (LNV, 74). A opacidade da linguagem compromete assim a comunicação eficaz com o outro, refugiando-se o sujeito no seu caos interior e num silêncio expressivo que sinaliza justamente a sua incapacidade de dizer. Ora, justamente como refere Fátima Fernandes da Silva, “(...) o silêncio diz o limite da linguagem, num movimento de recuo causado pelo facto de o sujeito, depois de ter tentado comunicar, compreender que isso não é possível e optar pelo silêncio” (Silva, 2002: 73).

A outro nível, essa mesma incapacidade advém da dificuldade em encontrar *o que dizer*, como acontece, por exemplo, em *Flor de Mel*, em que Melinda simplesmente “não sabe o que dizer” (FM, 112) quando se encontra com Ermelinda, a «nova» companheira do pai que o leitor pressente ser a mãe da menina. É o narrador que verbaliza, através do discurso indirecto livre, essa dificuldade da criança, silenciada por não compreender o que se passa à sua volta e, conseqüentemente, não saber o que dizer:

Melinda (...) não tem ideia de quem seja aquela mulher, não percebe que está ela a fazer na sua mesa [no café] (...) Olha para o pai. E o pai ri para ela, tem os olhos felizes, o pai, e agora está sempre a rir, e tem uma cara tão diferente de quando estava em casa da avó Rosário e mal lhe falava. (FM, 112)

A mudança no comportamento do pai (“o pai agora está sempre a rir”) é factor

de estranheza para Melinda, tal como o aparecimento de uma mulher que olha para a menina com os olhos brilhantes “(...) como se por dentro deles corresse um rio transparente. Ou como se muitas lágrimas de choros antigos tivessem ficado dentro deles para sempre” (FM, 112).

Neste contexto, o recurso à comparação e à metáfora da água – expressa pela referência ao rio transparente que parece correr dentro dos olhos de Ermelinda e às lágrimas que supostamente ela terá vertido durante a sua longa ausência – parece-me altamente produtivo do ponto de vista simbólico (e poético até). De facto, o leitor adivinha que essas lágrimas terão sido vertidas no tempo em que Ermelinda estava longe da filha e do marido, depois de os ter abandonado, mas a criança não está na posse de todos os indicadores que lhe permitam chegar à conclusão de que a mulher que assim olha para ela é de facto sua mãe.

Ora, essa falta de entendimento intensifica o clima de trágica incomunicabilidade entre a mãe, que não consegue dizer quem é, e a filha, que não entende os sinais exteriores de uma exaltação íntima por parte de Ermelinda nem o comportamento inesperado por parte do pai. O embaraço é de tal ordem que as personagens se silenciam, sem saberem o que dizer, à espera que o outro venha em seu auxílio e dê resposta à sua inquietação interior, tal como se percebe pelas palavras do narrador: “Ficaram os três durante muito tempo sem dizer nada. Melinda olhava para a mulher loira, e a mulher loira olhava para o pai de Melinda (...)” (FM, 113).

É precisamente o pai quem interrompe o silêncio, apresentando Ermelinda à filha: “Sabes que Ermelinda é ... vai ser ... tua mãe” (FM, 113). A hesitação, marcada discursivamente quer pelas reticências (e pelo sentido das palavras deixadas em suspenso) quer pela reformulação verbal (de um taxativo presente para uma perífrase com valor de futuro), indicia o nervosismo e a perturbação da figura paterna,

provavelmente antecipando a reacção de Melinda:

- A minha mãe não é ela! A minha mãe está no Palácio das Dioneias, e tem um manto feito de espuma das sete ondas, e é rainha dos Lagos Eternos, e conhece o Mar das Cobras, e os piratas foram buscá-la para uma gruta escura cercada de lobos de quatro cabeças, e é preciso pagar o resgate (...). (FM, 113)

A negação, veementemente verbalizada por Melinda, é desdobrada e justificada no discurso pela enumeração de orações copulativas, em polissíndeto, que introduzem um cenário paradisíaco e utópico onde imagina a mãe, uma rainha raptada por piratas e ameaçada por lobos de quatro cabeças: o Palácio das Dioneias, os Lagos Eternos, o Mar das Cobras. A rapidez do discurso, assim proferido, sinaliza a exaltação emocional que momentaneamente atinge Melinda, como se o seu mundo onírico de faz-de-conta estivesse em riscos de ruir.

Ora, devido à existência de diversos indícios textuais, o leitor percebe que Ermelinda é, de facto, a mãe verdadeira de Melinda, a mãe que a abandonou em pequena, e que, surpreendida ao ouvir a cantilena “Flor de Mel, Flor de Mel” proferida pela menina, exclama⁷³: “- Meu Deus, António, como é possível? Como é possível que ela se recorde daquela cantiga?” (FM, 125). No entanto, o final, deixado em aberto (“Mas Melinda não ouve as palavras de Ermelinda. Melinda está no seu quarto, debruçada à janela, olhando o vulto da Tontinha-do-Mar a desaparecer no fim da rua.” (FM, 125)), indicia que a verdade não será reposta e que Melinda continuará a acreditar na «sua» verdade, sendo, nesse sentido, a imagem final de Melinda debruçada à janela

⁷³ Em primeiro lugar, a estratégia de nomeação das personagens (Ermelinda e Melinda) deixa antever uma provável relação materno-filial entre as duas personagens, pela construção do diminutivo para a forma nominal Ermelinda; em segundo lugar, os discursos premonitórios de Mãe Joana e da Fada Madrinha, figura fantástica imaginada por Melinda (ou a voz do seu inconsciente), preparam a menina para um regresso provável da verdadeira mãe do Palácio das Dioneias: “E se não for assim? De todos os reinos se pode um dia regressar, Melinda!” (FM, 120); “É tempo de saber encontrar o que se perdeu” (FM, 104); por fim, o facto de Melinda entoar uma cantilena que ouvia a mãe cantar num tempo precedente ao da separação (“Flor de mel, Flor de mel...”) desconcerta Ermelinda: (“- Meu Deus, António, como é possível? Como é possível que ela se recorde daquela cantiga? (FM, 125)).

do seu quarto, com os olhos postos na figura fantástica da Tontinha-do-Mar, altamente simbólica: o quarto, lugar de protecção e privacidade, abre-se para o exterior pela mediação de uma janela onde Melinda se debruça, num movimento de descentração que sinaliza a curiosidade pelo desconhecido e pelo devir.

Tal significa que Melinda terá de encetar, de agora em diante, um percurso de descoberta e de (auto)conhecimento. Nessa demanda, fulcral no processo de construção de si, não contará mais com os entes fantásticos criados pela sua imaginação. Por isso, o desaparecimento da Tontinha-do-Mar é igualmente produtivo do ponto de vista simbólico, uma vez que sugere a transição entre dois tempos – passado e futuro – e entre dois estádios de desenvolvimento cognitivo e psico-emotivo: das operações concretas para as operações formais.

A outro nível ainda, nas obras em estudo, a dificuldade em verbalizar o que se pretende dizer traduz-se igualmente, em termos discursivos, na reiteração da expressão *palavras retidas na garganta*, declinada em diversas manifestações linguísticas com valor sinonímico, como *palavras que não saem da garganta*” (FFCM, 25), *palavras engasgadas na garganta* (FM, 25), *palavras que ardem na boca* (PP, 68). Nestes contextos frásicos, as palavras, aqui submetidas a um processo de antropomorfização, parecem existir em ebulição no interior de um sujeito involuntariamente silenciado, contrariando inclusivé a sua vontade, tal como se pressupõe a partir das palavras da protagonista de *Um Fio de Fumo*, que afirma: “Há palavras que, por mais que eu faça, não me saem da garganta” (FFCM, 25).

Curiosamente, são quase sempre de amor essas palavras que não chegam a ser ditas, que *ficam engasgadas, retidas na garganta*, impedindo desta forma a comunicação com o outro. É justamente nesse sentido que se poderá compreender a seguinte reflexão de Mariana, em *Chocolate à Chuva*:

(...) como dizer a uma pessoa que se gosta dela? Parece tão fácil, e no entanto as palavras ficam sempre entaladas na garganta, e a gente acaba sempre por não dizer nada. Se há coisa que eu nunca entendi é porque é tão simples dizer «não gosto de ti» e tão difícil dizer «gosto de ti». No fundo é só questão de uma palavra, de uma simples palavrinha de três letras que se põe ou se tira. (CC, 37)

A palavra de afecto não chega, pois, a ser dita – no caso concreto por Mariana à sua amiga Susana -, sendo que essa incapacidade de exprimir o que se sente serve de pretexto para a menina se questionar sobre a própria comunicação afectiva entre os seres humanos, que, na sua perspectiva, encontram mais facilmente os mecanismos verbais da negação no seu (des)encontro com o outro. De facto, a verbalização do afecto é sujeita a imperativos pessoais e sociais que seguem uma lógica de contenção e de dissimulação, como se exteriorizar os sentimentos diminuísse aquele que assim se expõe perante o outro.

Mariana, no seu discurso interior, explica que “é só questão de uma palavra, de uma simples palavrinha de três letras que se põe ou se tira”, mas o argumento, aparentemente simplista e sentido pelo leitor como um apelo, pretende demonstrar que a afirmação do afecto está ao alcance de qualquer um, com implicações directas no relacionamento interpessoal.

Afirmar ao outro o amor que se sente por ele, ou de alguma forma, encontrar os mecanismos verbais ou não verbais que exteriorizem essa afectividade, pelo gesto, pelo sorriso, pela ternura expressa no olhar, parece ser a única possibilidade de potenciar o encontro feliz com as diversas representações da alteridade. De facto, a verdadeira comunicação empática estabelecida com o outro, a que deixa marcas indeléveis na personalidade e no sentir do sujeito em evolução, é, frequentes vezes, a que se ergue num clima de afectividade que não tem de passar necessariamente pela palavra, tal como sublinha George Steiner em *Language and Silence*:

The ineffable lies beyond the frontiers of the word. It is only by breaking through the walls of language that visionary observance can enter the world of total and immediate understanding. (Steiner, 1985: 30)

Ora, a comunhão com o outro estabelece-se, nas obras em estudo, não só por palavras – ditas ou cantadas, proferidas no território íntimo e privado onde os sujeitos se movimentam, mas também à margem da palavra, pelo recurso a uma gestualidade de ternura e a uma retórica silenciosa que aproxima em definitivo gerações por vezes distantes na idade mas unidas no afecto, como procurarei demonstrar em seguida.

3. Comunhão e entendimento com o outro: entre palavras e silêncios

3.1. Dedicção e entrega: o sujeito protector

Embora os relacionamentos interpessoais, nas obras em estudo, como vimos, padeçam genericamente de uma incomunicabilidade intergeracional e intrafamiliar que se traduz na divergência de pontos de vista e modos de actuação, tal tendência não postula em definitivo uma ruptura irreversível e irreparável entre sujeitos (e entre gerações), à excepção do que sucede em *A Lua de Joana*, não podendo tampouco assumir o valor de uma generalidade ou de uma verdade absoluta⁷⁴.

A Lua de Joana parece ser, de facto, neste contexto, a grande excepção, uma vez que tanto Joana como Marta, a amiga vítima de *overdose*, estão irremediavelmente sós numa espiral de destruição para a qual as duas figuras especulares são arrastadas. As cartas de Marta a uma interlocutora fantasmática sem capacidade efectiva de resposta e

⁷⁴ Aliás, qualquer manobra hermenêutica que, de forma mais ou menos empírica e impressionista, ceda à tentação de generalizar, catalogar ou padronizar as relações humanas corre o perigo de se transformar num gesto meramente especulativo. É preciso, pois, refrear o ímpeto e perceber que, em ficção, como na vida, não há verdades absolutas, pelo que qualquer generalização precisa obviamente de ser relativizada.

a morte de ambas, a par da radical incomunicabilidade com as diversas representações da alteridade, instituem-se como estratégias narrativas que dão conta da impossibilidade de uma comunhão com o outro sustentada pela palavra.

Apesar de tudo, como vimos no capítulo anterior, a incomunicabilidade assume uma importância incontornável na narrativa para jovens em Portugal, no período em estudo, sendo contudo compensada e contrabalançada pela existência de relações empáticas em que o eu e Outro(s) se encontram em “sincronia interaccional” (Davis, 1996: 134)⁷⁵.

Essa parece ser uma estratégia textual encontrada por autores como Alice Vieira, Ana Maria Magalhães, Isabel Alçada, Ana Saldanha ou Luísa Ducla Soares para dar um tom positivo, de claro optimismo, às narrativas expressamente endereçadas ao público juvenil, uma vez que, regra geral, e apesar das situações problemáticas que têm de enfrentar, as personagens adolescentes nunca estão, nas obras seleccionadas, completamente sozinhas e desamparadas.

O entendimento eloquente entre sujeitos adolescentes e algumas representações da alteridade, frequentemente estabelecido às margens do dito, contribui para o apaziguamento de angústias e perturbações e para a resolução de conflitos internos e familiares que as personagens em crescimento têm de enfrentar ao longo do seu percurso evolutivo. Quando, por diversos motivos, o diálogo é impossível ou improdutivo com os que lhes são mais próximos, normalmente os pais, quando não

⁷⁵ A propósito da sincronia interaccional numa situação de comunicação face a face, Flora Davis, na sua obra *La Comunicación no Verbal*, refere que ela se produz continuamente enquanto se conversa (cf. Davis, 1996: 134). Socorrendo-se de estudos efectuados por William Condon, a autora sublinha que, entre aquele que fala e aquele que escuta, a sincronia, quase sempre involuntária e inconsciente, manifesta-se sobretudo ao nível do não verbal, sinalizando o grau de entendimento entre os sujeitos envolvidos numa comunicação presencial. Refere ainda Davis: “Aparentemente las personas sincronizan entre sí no porque prevean el esquema del discurso, sino por una reacción inmediata, semejante a un reflejo” (Davis, 1996, 145). É natural, portanto, que, nas narrativas em estudo, a comunhão com o outro se processe não só ao nível das trocas verbais, mas de toda uma gestualidade de ternura só possível pela relação empática existente entre os sujeitos nela implicados.

encontram respostas para as suas inquietações ou quando se sentem perdidas e abandonadas, as personagens adolescentes retraem-se, adiam a palavra e procuram protecção e amparo em diversas figuras de substituição que, munidas de uma *inteligência emocional* (cf. Goleman, 2006: 154) capaz de gerir as situações de maior conflitualidade, as ajudam a aplacar angústias e a serenar os ânimos, envolvendo-as no seu manto de ternura⁷⁶.

De igual modo, John Bowlby, na sua obra *Apego: a Natureza do Vínculo*, refere que “(...) tentamos *aproximar-nos* ou *permanecer com* alguma pessoa ou *em* algum lugar que nos fazem sentir seguros” (Bowlby, 1990: 349)⁷⁷, sendo esse gesto intuitivo designado pelo autor como *comportamento de apego*. Sentir-se seguro significa, neste contexto, depositar a máxima confiança no outro. A ligação emocional que decorre desse sentimento positivo de comunhão facilitará o entendimento eloquente entre os sujeitos envolvidos numa relação de natureza empática.

Nas obras em estudo, essa relação estabelece-se preferencialmente⁷⁸ entre as meninas-adolescentes e os substitutos funcionais e afectivos das figuras parentais – avós, amas, velhas criadas –, o que poderá ser explicado a partir da teoria de vinculação enunciada por John Bowlby em 1958. De facto, esta teoria pressupõe a existência de comportamentos de aproximação e de sinalização que, no primeiro ano de vida, permitem à criança uma ligação afectiva com um sujeito adulto diferenciado e

⁷⁶ Daniel Goleman, na sua obra *Inteligência Emocional*, refere justamente que “(...) as pessoas capazes de ajudar os outros a acalmar os seus sentimentos (...) são as almas para as quais os outros se voltam quando se sentem emocionalmente necessitados” (Goleman, 2006: 154).

⁷⁷ A versão consultada é a tradução brasileira, de 1990, da responsabilidade de Álvaro Cabral, pelo que a norma da língua portuguesa que vigora no Brasil será respeitada nas citações aqui reproduzidas.

⁷⁸ Apesar de serem as figuras de apego ou vinculação a manterem com as meninas-adolescentes uma relação de maior proximidade afectiva, traduzida (também) em gestos e expressões de ternura, em alguns casos, essas figuras são, elas próprias, substituídas por amigos (como em *Gaspar e Mariana*, *Diário de Sofia & Cª*, *Diário Secreto de Camila* ou *A Lua de Joana*, por exemplo), ou irmãos (como em *A Ana Passou-se*) que se instituem como cúmplices e confidentes privilegiados das protagonistas.

significativo que se institui, para ela, como uma figura de vinculação. Bowlby sublinha que esse processo é determinado pelas circunstâncias e pelos contextos familiares:

É evidente que quem uma criança seleciona como sua principal figura de apego, e a quantas outras figuras ela se ligará, depende em grande parte de quem cuida dela e da composição da família em que vive. Como constatação empírica, não pode haver dúvida de que em virtualmente todas as culturas as pessoas em questão são sua mãe natural, pai, irmãos mais velhos e talvez avós, e que é entre essas figuras que a criança selecionará tanto a principal figura de apego como as figuras subsidiárias. (Bowlby, 1990: 324)

Ora, como afirma o autor, frequentemente e em todas as culturas, a figura de vinculação primária é a mãe (cf. Bowlby, 1990: 322). No entanto, nem sempre a figura materna está disponível para desempenhar essa função, sendo substituída por figuras de vinculação secundárias, quase sempre femininas, que se encarregam, por um lado, de prestar à criança os cuidados básicos e, por outro, de assegurar uma experiência de crescimento equilibrada, num clima de segurança e de afetividade, como explica Daniel Sampaio na sua recente obra *Lavrar o Mar*:

As crianças desenvolvem relações de vinculação com uma figura fundamental que surge no seu ambiente, estabelecendo uma hierarquia, isto é, obter segurança a partir de figuras de vinculação secundárias quando as primeiras não estão disponíveis. [sic] (Sampaio, 2006: 60)

Nas obras em estudo, diversas personagens femininas adultas assumem a forma de figuras de vinculação secundária, substituindo funcionalmente a Mãe, que, por ausência física ou emocional, se demite não raro dessa função. Avós, amas, velhas criadas e governantas adquirem, na narrativa para jovens de finais do século XX, uma relevância efabulatória e simbólica que será determinante para a construção e a consolidação da personalidade das protagonistas adolescentes, que encontram nessas figuras substitutas o apoio e a compreensão que, frequentemente, não obtêm da figura

materna demissionária. Aliás, a distância geracional parece aqui um factor incontornável da proximidade afectiva entre as personagens.

É, pois, com essas figuras que a ligação emocional é mais evidente porque foram elas que preencheram o vazio quando a linha comunicacional entre pais e filhos se interrompeu. Foram elas que embalaram, mimaram, apaziguaram medos, forneceram respostas, fizeram revelações. Foram elas que cuidaram e educaram quando as figuras de vinculação primária, por algum motivo, não o fizeram. Por isso, a confiança inabalável que as jovens nelas depositam, insistentemente reiterada nos seus discursos plurais, radica num historial de afecto que o tempo ajudou a cimentar.

É o que sucede, por exemplo, em *Os Olhos de Ana Marta*, de Alice Vieira. Efectivamente, quando Marta, a protagonista, nos primeiros anos de vida, era acometida de febres durante a Primavera, era Leonor, e não Flávia (a mãe que não queria ser chamada mãe), quem cuidava da pequena com total zelo e dedicação, velando-a e rezando palavras ininteligíveis:

Nos primeiros dias Leonor não largava a cabeceira da minha cama. (...) Leonor não fazia outra coisa senão olhar para mim, como se a força do seu olhar fosse suficiente para afastar febres e terrores. (...) passava a mão pela minha cabeça e murmurava estranhas ladainhas, e inventava histórias noutras histórias encadeadas, como se ela fosse Xerazade, com a cabeça a prémio no caso de eu não me salvar. (...) As mãos de Leonor eram frescas sobre a minha testa a esquentar. (OAM, 74 – 75)

É pelo olhar distanciado da menina-adolescente que o leitor tem acesso a um tempo anterior ao da narrativa, presenciando a cena indirectamente. Aliás, esse olhar distanciado institui-se como estratégia judicativa e avaliativa comum a várias narrativas, permitindo ao sujeito adolescente ter do passado uma percepção que então lhe escapava. É o que sucede não só com Marta, em *Os Olhos de Ana Marta*, mas também com Mariana, a protagonista de *Lote 12, 2º Frente* (L12, 32), e ainda com uma outra Marta, a protagonista de *Cortei as Tranças* (CT, 48), só para dar alguns

exemplos. Ora, no excerto em análise, a memória subjectiva da narradora-protagonista foi capaz de filtrar os gestos e os comportamentos da velha criada, que adquirem maior relevância para a jovem do que o mal-estar que a acometia nos momentos de maior vulnerabilidade.

Efectivamente, a passagem transcrita evidencia o comportamento afectivo de uma empregada que, esquecendo-se de si própria, e delegando as suas funções domésticas na “Senhora Teresa [que] era então chamada para tratar do resto das pessoas e da casa” (OAM, 74), *não largava a cabeceira da cama* da pequena Marta e *não fazia outra coisa senão olhar para ela*. Pelo discurso retrospectivo da narradora se percebe que, particularmente nessas alturas, só o seu bem-estar importava a Leonor, só ela centralizava a atenção da velha criada, absorvendo-a, fazendo-a ignorar o mundo à sua volta. Essa atitude de descentração por parte de Leonor, como vimos anteriormente, contrasta em absoluto com a indiferença e o ensimesmamento de Flávia, a mãe da menina, preocupada apenas consigo própria e enclausurada no seu quarto, física e emocionalmente distante da própria filha.

A força do seu olhar parecia então a Marta, como parece agora, no presente da narrativa, ter um poder curativo excepcional, como se fosse *suficiente para afastar febres e terrores*. O clima de afecto criado por Leonor nesses momentos de particular comunhão com a pequena Marta é intensificado por gestos de ternura (passar a mão pela cabeça, sobre a testa a escaldar) e por mezinhas populares e sortilégios que a velha criada pratica para aliviar o mal-estar generalizado da menina: “fervia folhas de eucalipto, misturadas de tomilho e alecrim «para purificar o ambiente», enchia de camomila outra almofada mais pequena (...) «para afastar insónias», e pendurava um ramo de visco na porta do quarto «para os pesadelos não entrarem»” (OAM, 74).

No entanto, nem sempre a ligação emocional entre o sujeito protector e aquele que é protegido é tão intensa, existindo inclusivamente situações em que a criança não se apega à figura de substituição que cuida de si na ausência da Mãe. É o que sucede em *Se Perguntarem por Mim Digam que Voei*, da mesma autora de *Os Olhos de Ana Marta*.

Na realidade, Joana Ofélia, a filha bastarda de Armando de Jesus, deixada misteriosamente numa alcofa de verga à porta das irmãs do Perpétuo Socorro com uma carta assinada pelo pai (“Queridas filhas: (...) Esta é a vossa irmã, tratem bem dela” (SPM, 43)), passa a ser criada pela sua meia-irmã mais velha, Maria da Piedade, que, substituindo a mãe entretanto falecida, e “no seu papel de senhora do Perpétuo Socorro, desde logo se assumiu como única mãe da criança largada à sua porta” (SPM, 46), encarregando-se dos cuidados básicos da pequena Joana:

Lavou e engomou fraldas e cueiros.
Ferveu água e leite, fez papas de milho e açordas, caldos de legumes e borrego.
Levantou-se vezes sem conta de madrugada, ao mínimo vagido que sentia vir do berço, colocado ao lado da sua cama.
Ficou de vigia nas noites de febre.
Curou-lhe a pneumonia e a varicela. (SPM, 46 – 47)

Estilisticamente, o recurso à enumeração e à justaposição frásica assindética, num ritmo discursivo árido e sincopado, aliado à mancha gráfica que a abertura insistente de parágrafo potencia, é a estratégia global encontrada para destacar, em síntese, a factualidade dos inúmeros cuidados em que Maria da Piedade se desdobrou para cuidar da menina. Mas o leitor, que entretanto traçou o perfil psicológico de Maria da Piedade a partir das informações fornecidas pelo narrador, pelo discurso da própria personagem, revelador da sua frieza e da sua altivez (cf. SPM, 18) ou, indirectamente, pela focalização interna de uma das personagens (“[Maria da Piedade] tinha o nariz demasiado empinado” (SPM, 15)), percebe que a secura do discurso sinaliza a própria

aridez da personagem evocada e que a enumeração corresponde apenas a uma “lista intelectual” de tarefas que Maria da Piedade realizava por obrigação, porque tinha a menina a seu cargo.

Neste contexto, o predomínio de verbos de acção, num pretérito perfeito que indicia a ocorrência dos factos num tempo sem continuidade, a par da ausência de adjectivação expressiva e de um léxico, por vezes em registo popular, preferencialmente associado às áreas semânticas da higiene (fraldas e cueiros), da alimentação (papas de milho e açordas, caldos de legumes e borrego) e da doença (febre, pneumonia, a varicela) de uma criança pequena, corrobora justamente a impressão de que esta figura substituta de uma mãe ausente se limitou aos cuidados básicos que lhe eram moralmente exigidos, sem envolver a criança num clima de afectividade e segurança que asseguraria a ligação emocional entre ambas.

Não é de estranhar, portanto, que Joana Ofélia prefira a atenção e o carinho da criada Demétria, que se institui para a criança como a verdadeira figura de vinculação. Aliás, a primeira palavra de Joana Ofélia («mémé»), acompanhada de naturais gestos de alegria (os braços estendidos e *a boca aberta no maior dos sorrisos*), é a fórmula encontrada pela criança para nomear Demétria, causando em Maria da Piedade um sentimento de revolta por tamanha *ingratidão*:

Por isso nunca perdoou a ingratidão quando a primeira palavra que lhe ouviu foi «mémé» [sic]. (...) E desde esse dia Maria da Piedade teve a certeza de que nunca iria ganhar o coração de Joana Ofélia. (SPM, 47 - 48)

O que a narrativa sublinha é que Maria da Piedade não percebeu que, para *ganhar o coração* de uma criança, não bastam os cuidados básicos e elementares de natureza fisiológica. A criança espera intuitivamente do adulto a protecção e o carinho de que precisa para crescer de forma saudável e harmoniosa. Demétria, tal como Leonor em *Os Olhos de Ana Marta*, a avó Rosário em *Flor de Mel* ou a avó Lídia em *Rosa*,

Minha Irmã Rosa, evocadas estas duas últimas personagens pelo discurso retrospectivo das protagonistas, não só o perceberam como o fizeram de forma natural e desinteressada, estabelecendo com os mais novos os alicerces de uma comunhão empática com efeitos duradouros.

Um último aspecto merece ainda, assim o creio, um particular destaque neste contexto e que consiste no facto de algumas personagens adolescentes se instituírem igualmente como figuras de vinculação dos irmãos mais novos na sequência da perda física ou simbólica da figura materna, como sucede, por exemplo, em *Cortei as Tranças* e *A Ana Passou-se*.

Na realidade, se na obra de António Mota a protagonista Marta assume o lugar da mãe, tragicamente falecida, tomando conta da casa (CT, 27), dos irmãos e também do próprio pai (CT, 33) devido às circunstâncias, na obra de Maria Teresa Maia Gonzalez foi a partida da mãe, após o divórcio, que fez com que Ana a substituísse na educação da irmã. No entanto, se em *Cortei as Tranças*, Marta parece, de algum modo, contrariada com a situação (“(...) depois de ter lavado a loiça e arrumado a cozinha, disse ao meu irmão que não tinha paciência para estar a ouvir gaguejar a leitura do texto que a professora mandara estudar (...)” (CT, 45)), em *A Ana Passou-se*, a protagonista revela total dedicação à sua irmã mais nova, abdicando inclusivamente das saídas com os amigos e dos seus sonhos para cuidar de Pipa:

Enquanto cozinhava, ia lendo alto as páginas do livro de Geografia que colocara na bancada ao lado do fogão. «Emigração»... Se ela pudesse... Ora, se ela pudesse, que faria? Nada, concluiu. Não podia. E a Pipa? Com quem ficaria ela? Nem pensar! (AP, 24)

Em discurso indirecto livre, o narrador evoca o dilema interior da personagem adolescente, momentaneamente dividida entre partir e ficar. Porém, esse dilema não passa de um devaneio, na medida em que Ana sente que não poderia deixar a irmã

entregue aos cuidados do pai e da madrasta, duas figuras demissionárias que se preocupam apenas consigo mesmas.

Por isso, quando a mãe, tempos depois, resolve querer a tutela de Filipa, a atitude de Ana é de uma profunda revolta: “- O QUÊ?! Tu piraste?! ‘Tás a gozar, não ‘tás?’” (AP, 58). As palavras, assim proferidas, dirigem-se ao pai, que lhe revela a vontade da mãe, mas Ana simplesmente não consegue aceitar, desdobrando-se em argumentos desesperados no sentido de fazer com que o pai se imponha e não deixe partir a pequena Filipa: “- (...) A MÃE DELA SOU EU! EU! Fui sempre EU! Tens alguma dúvida sobre isso, tens? Alguém tem?” (AP, 77).

Pelo discurso exaltado da protagonista, consubstanciando retoricamente no uso de frases exclamativas e interrogativas, se percebe a aflição do sujeito na iminência de perder a irmã para uma mãe que em rigor nunca o foi, porque não esteve presente nem nunca se preocupou com as filhas que deixou para trás. Aliás, ao assumir-se como mãe da pequena Filipa, Ana demonstra ter interiorizado, eu diria na perfeição, esse papel que lhe coube após o divórcio dos pais, mas tais palavras poderão ter um significado porventura mais abrangente, na medida em que a protagonista adolescente substitui não só a mãe, ausente física e afectivamente, mas também o pai, que mesmo estando presente delega as suas funções educativas e de apego na sua filha mais velha.

O desfecho da narrativa, não totalmente imprevisível sobretudo se tivermos em conta, para além dos diversos indícios textuais, também a informação contida no título, é dramático, uma vez que, percebendo a ineficácia do seu poder argumentativo para contrariar a vontade da mãe, Ana foge de casa, deixando apenas a Pipa um bilhete revelador do afecto que nutre pela irmã mais nova e no qual expressa a promessa de voltar, para a levar consigo: “Pipa, Tive de me ir embora, mas, quando puder, vou

buscar-te. Juro. Não te esqueças dos trabalhos da escola e de lavar os dentes. Faz o que o pai disser. O pai gosta muito de ti. Eu também. Um beijo da Ana” (AP, 109).

Significativo me parece o facto de Ana deixar escritas certas recomendações de ordem prática à irmã – fazer os trabalhos da escola, lavar os dentes -, como se, depois da sua partida, mais ninguém tivesse essa preocupação ou como se as palavras, eventualmente ditas pelos outros, não tivessem a repercussão das suas. Do mesmo modo, o facto de Ana assim dizer a Filipa que o pai gosta muito dela parece-me um gesto imbuído de um simbolismo evidente, na medida em que a personagem adolescente se encarrega de dizer o que o pai, demasiado auto-centrado e absorto no seu mundo individual, insiste em silenciar.

Pelo exposto se percebe que nem só os adultos se instituem nas obras como figuras de vinculação; também os adolescentes, em situações-limite que decorrem da ausência física ou simbólica dos progenitores, assumem esse papel, encarregando-se da educação dos irmãos mais novos, prestando-lhes cuidados básicos inadiáveis e, mais importante ainda, amparando-os e protegendo-os com o seu afecto e a sua dedicação.

Atenta às mudanças operadas na sociedade portuguesa de finais do século XX, com o aumento significativo do número de divórcios e o consequente surgimento de novas estruturas familiares, como acontece em *A Ana Passou-se*, ou dando conta de problemas humanamente dramáticos, como a morte de um dos progenitores, que implicam uma alteração comportamental por parte dos adolescentes, como se regista em *Cortei as Tranças*, a literatura de potencial recepção juvenil dá voz a algumas personagens adolescentes que vivem situações apesar de tudo pouco convencionais, mas, regra geral, sublinhando as atitudes de coragem e determinação dessas jovens. Ao mesmo tempo, como julgo, dirige sub-repticiamente a crítica a certos adultos que, como sucede nas obras mencionadas, mas também, a outro nível, em *Flor de Mel*, *Paulina ao*

Piano, Sobre a História dos Meus Pais?, Os Olhos de Ana Marta, Um Fio de Fumo nos Confins do Mar ou *Um Guarda na Praia*, entre outras, se demitem frequentes vezes da sua função, deixando os filhos entregues a si mesmos, simbolicamente, ou a terceiros.

Essas personagens secundárias, substituindo funcionalmente as figuras parentais, ajudá-los-ão de alguma forma a compensar essa ausência, assumindo-se como sujeitos protectores que estabelecem, com os mais novos, uma ligação emocional potenciada pelas palavras e pelos silêncios, como veremos em seguida.

3.2. Desfiar o fio da memória: a legitimação do dito

O sujeito protector que, nos textos seleccionados, assume a função de uma figura de vinculação, como vimos anteriormente, estabelece com os mais novos um clima de cumplicidade e de afecto que permite o surgimento de uma comunhão empática consubstanciada em palavras e gestos de ternura mútuos, mas também de silêncios expressivos e eloquentes.

Regra geral, como vimos também no ponto anterior, são as personagens mais velhas, preferencialmente femininas, que acompanham com especial zelo e dedicação o crescimento das meninas adolescentes, substituindo não raro as figuras maternas e/ou paternas que, por diversos motivos, nelas delegam essa função protectora. São elas também que, com a sua sabedoria e a sua experiência de vida⁷⁹, se encarregam de dar a

⁷⁹ Chevalier e Gheerbrant sublinham justamente que, do ponto de vista simbólico, “(...) a velhice é um sinal de sabedoria e de virtude (...) porque se trata de uma prefiguração da longevidade, uma longa aquisição de experiência e de reflexão, a qual não é mais do que uma imagem imperfeita da imortalidade” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 679).

conhecer aos mais novos um património oral de fundo maravilhoso ou popular que, provavelmente de outra forma, lhes seria vedado⁸⁰.

No entanto, nem todas as *velhas* desenhadas por autores como Alice Vieira, Ana Saldanha, Maria Teresa Maia Gonzalez ou Luísa Ducla Soares, por exemplo, detentoras de uma carga sobretudo simbólica, são representantes dessa figura feminina arquetípica, detentora dos segredos da vida. Existem também as outras velhas, as representantes de um tempo e de um regime político anteriores à democracia, que se regem pelas leis do autoritarismo e da inflexibilidade, nelas residindo, portanto, ao contrário das anteriormente mencionadas, uma carga ideológica evidente. Mas essas personagens, apresentadas invariavelmente de forma disfórica, são alvo da ironia ou da crítica directa e frontal dos narradores (quase sempre narradoras) e, por detrás deles, dos autores (ou autoras) que as revelam. Discursivamente apresentadas como decrépitas e solitárias, simbolicamente fechadas numa linguagem obsoleta que se concretiza em discursos prepotentes e unilaterais, não conseguem (porque em verdade não o desejam) estabelecer um diálogo significativo com as personagens adolescentes.

Pelo contrário, as velhas⁸¹ que nos textos se encontram imbuídas de uma conotação positiva – avós, amas, criadas, algumas tias e primas afastadas - carregam consigo uma sabedoria que, traduzindo um *saber de experiências feito*, um saber acumulado ao longo de uma vida, radica numa ancestralidade legitimadora do dito⁸². É essa sabedoria, materializada nas histórias, nas ladainhas, nas rezas ou nos diversos

⁸⁰ De facto, e como salienta Alexandre Parafita, são as pessoas idosas que, “(...) portadoras de saberes experienciados e consolidados no tempo, asseguram [a transmissão das formas de pensar e de agir ao longo das gerações]” (Parafita, 1999: 115).

⁸¹ Apesar de existirem situações pontuais em que também os homens assumem essa função, regra geral são as mulheres que detêm um papel mais significativo (também) a este nível, pelo que assumem, no âmbito deste trabalho, um destaque particular.

⁸² Miguel Angel Conesa, na sua obra *Crece con los Cuentos*, defende, aliás, que as gerações mais novas beneficiariam desse conhecimento se tivessem mais contacto com as histórias que os mais velhos têm para contar: “Si tuviéramos el interés necesario para escucharles, seguro que aprenderíamos mucho” (Conesa, 2000: 216).

responsos que enformam os seus discursos que, em parte, promove o encontro eloquente, mediado aqui essencialmente pela palavra, com as personagens adolescentes que com elas se cruzam na pluralidade de universos romanescos em estudo.

A figura carismática da velha Leonor, em *Os Olhos de Ana Marta*, adquire, neste contexto, particular destaque, uma vez que, para além de cuidar da menina com total desvelo em especial nos momentos de maior vulnerabilidade ou debilidade física, como vimos anteriormente, se socorre de ladainhas e de histórias ciciadas em murmúrio para tranquilizar a menina desprotegida e indefesa que tem à sua guarda. O discurso distanciado da protagonista-adolescente evidencia o efeito balsâmico e o poder curativo que tais palavras exerciam nesses momentos: “E as palavras que inventava, e as ladainhas que murmurava entravam no meu corpo, e com elas a doença se esvaía” (OAM, 74).

Tais *sabedorias herdadas de sua avó*, como a própria Leonor repetidamente sublinha, asseguram a coesão interna da personagem mas também a pervivência, no texto, de um património colectivo que importa preservar e transmitir às gerações mais novas⁸³. Deste modo se percebe que, nesta obra, “(...) a voz da autoridade é a da velha criada, cujas histórias, alusões e silêncios são interpretados pela protagonista durante o seu percurso de busca” (Vila Maior, 1999: 62). Essa autoridade remonta a um tempo longínquo, a um tempo anterior a si própria que adquire materialidade e corporalidade na figura da sua própria avó, arquétipo feminino de uma sabedoria ancestral e intemporal.

Leonor é, pois, a herdeira privilegiada e assumida dessa ancestralidade e dessa sabedoria que constantemente se renovam em cada cantiga, em cada história, em cada

⁸³ De facto, como salienta Alexandre Parafita, “(...) a transmissão das formas de pensar e de agir ao longo das gerações, cuja fluidez sequencial vem garantindo a continuação cultural dos povos, deve a sua eficácia ao uso de formas de literatura popular de tradição oral” (Parafita, 1999: 115).

ladainha que avulta nos seus discursos ao longo do tecido textual. *Sabedorias herdadas da minha avó, que tudo conhecia* (OAM, 81) é a fórmula discursiva preferencialmente encontrada pela velha criada para tornar definitivos os seus discursos. No entanto, outras formulações utilizadas por Leonor têm implícita a intenção de atribuir credibilidade às suas palavras, legitimando o dito, como é o caso de expressões como “Verdade ou não, assim mo contaram” (OAM, 66), em que a velha criada se assume como testemunha e porta-voz de uma entidade indefinida e indeterminada que, justamente por não ser nomeada, não pode ser sujeita a qualquer tipo de contestação. As supostas palavras dessa entidade superior, reproduzidas por Leonor e dadas a conhecer a Marta, são as palavras do oráculo, atribuindo-se desta forma, por via indirecta e diferida, veracidade ao narrado – pelo menos veracidade experiencial, se não factual.

É, pois, através do discurso de Leonor que Marta tem acesso a um repertório cultural e etnográfico valiosíssimo (ou que dele se alimenta) e do qual fazem parte ladainhas, cantigas e histórias tradicionais (ou inventadas) que muitas vezes são a resposta aforística da velha criada às perguntas proibidas da menina, tal como a narradora adolescente, em registo retrospectivo, salienta: “Mas Leonor não gostava nada de falar nessas coisas, e desviava a conversa, refugiava-se nas suas inumeráveis histórias, ou inventava ladainhas para qualquer necessidade (...)” (OAM, 114).

A capacidade inventiva da velha criada, neste contexto, sublinha aliás a própria vitalidade e a relativa⁸⁴ maleabilidade do património literário oral, sujeito a variações “(...) ditadas pela (...) imaginação criadora [dos intérpretes da tradição] ou pelo

⁸⁴ Referem a este propósito Reis e Lopes: “Neste jogo dialéctico entre tradição e inovação importa sublinhar que a imperatividade da tradição limita consideravelmente o alcance da criatividade individual: as diferentes variantes dos contos populares nunca derrogam frontalmente os esquemas formais e semânticos herdados das gerações anteriores, revelando, por isso mesmo, estruturas bastante estereotipadas e repetitivas” (Reis e Lopes, 1990: 81).

próprio contexto situacional (...)” (Reis e Lopes, 1990: 81). É o contexto, de facto, que obriga Leonor a refugiar-se numa linguagem aforística própria da literatura gnómica quando a verdade se afigura difícil de revelar e, por isso, frequentes vezes as suas respostas traduzem-se em cantigas inventadas que impõem ao sujeito um silêncio involuntário:

A quem muito quer saber
a gente nada lhe diz
assobia cara linda
corta-se o mal pela raiz. (OAM, 114)

Partindo de convenções literárias – formais e estilísticas - próprias do género popular (neste caso concreto a quadra, em redondilha maior), a cantiga de Leonor socorre-se de um discurso aforístico e de certa forma proverbial (e até moralizante) que, ao invés de dar respostas, obriga o sujeito a refrear o ímpeto interrogativo. Aliás, o verso final (“corta-se o mal pela raiz”) não oferece dúvidas a esse nível, fazendo pressupor que o excesso de curiosidade de Marta, como o de todo aquele que *muito quer saber*, é, na perspectiva adulta, um *mal* que é necessário erradicar, porque há verdades que simplesmente não podem ser ditas.

Contudo, nem sempre o discurso de Leonor sinaliza essa vontade de interromper o diálogo com a pequena protagonista ou instalar entre ambas um silêncio ensurdecedor. Situações há, inclusivamente, em que as palavras - ditas ou cantadas, emolduradas de um silêncio desta vez sentido como caloroso e reconfortante - têm o intuito de apaziguar a dor ou a inquietação do sujeito, mesmo quando este não as compreende. É o que sucede com algumas ladainhas de Leonor, consideradas *estranhas* (OAM, 74) pela pequena Marta. Esse carácter de estranheza radica essencialmente na utilização de uma linguagem imperceptível e esvaziada de significado, tal como o seguinte excerto a meu ver exemplarmente demonstra:

*Em panos de Arrás
te acolherás
e a raiz da énula
beberás
e a tarântula tenaz
expulsarás
por Judas e Caifás
perfás e nefás
abimo pétore
assim serás
assim serás
assim serás.⁸⁵
(OAM, 74 – 75)*

Parecem aqui fazer todo o sentido as palavras de Janet Pérez, quando, ao reportar-se a exemplos similares da literatura espanhola contemporânea, afirma: “Despite the presence of such characteristic lyric devices as repetition, parallelism, alliteration and (...) rhyme, these verses communicate nothing” (Pérez, 1984: 110). No entanto, tais ladainhas incompreensíveis produzem um efeito tranquilizante na menina, sobretudo pela forma melodiosa como são entoadas e pelas características rítmico-rimáticas que as enformam, sendo por ela percebidas como verdadeiras cantigas de embalar (“Estas foram as minhas canções de embalar” (OAM, 75)). Ora, como afirma António Torrado⁸⁶, “as toadas e canções de embalar são o primeiro amparo poético [da criança], admiravelmente totalizante”.

Com efeito, as palavras que, nas cantigas de embalar, sustêm a melodia e o ritmo, mesmo quando desprovidas de qualquer significação, chegam paradoxalmente à criança impregnadas de sentido. Por isso, como afirma a pequena protagonista de *Os Olhos de Ana Marta*, “(...) as palavras ciciadas de Leonor (...«perfás e nefás... abimo pétore ... assim serás...») cheiravam a pinhais e a soalhos acabados de encerar (...)” (OAM, 75). As palavras de Leonor, tal como o sujeito as recorda pelo processo da

⁸⁵ Em itálico no original.

⁸⁶ TORRADO, António (1988). “Aos pais e educadores” in *Indo eu, Indo eu*. Col. Lagarto Pintado. Nº 14. Lisboa: Plátano Editora (s/p).

rememoração, *cheiravam a pinhais e a soalhos acabados de encerar*, como se trouxessem incrustadas em si o cheiro da natureza em estado puro ou como se fossem, elas próprias e por extensão semântica, uma reminiscência agradável e familiar de Leonor nos momentos em que, com a sua dedicação, limpava a casa da sujidade dos dias, restituindo-lhe a sua pureza primordial. Ora, a memória desse tempo impoluto traz para o presente o clima de segurança e de afecto que justifica a comunhão empática solidamente estabelecida entre Marta e Leonor.

É nesse clima de envolvimento que a velha criada rodeia a protagonista de histórias em que a menina especularmente se revê. Aliás, nas obras em estudo, e em particular em *Os Olhos de Ana Marta*, “(...) saber contar histórias marca a diferença entre personagens positivas e aquelas que (...) não foram construídas para provocar a adesão do leitor” (Vila Maior, 1999: 61). Ou seja, independentemente de as personagens existirem, de um ponto de vista simbólico-funcional, como representantes de uma época, de um regime, de um estilo de autoridade, de uma mentalidade, é o facto de *saberem contar histórias* que se institui como um factor de diferenciação entre si e condição *sine qua non* para fortalecer a comunicação empática com as crianças e os adolescentes leitores e com as personagens infantis ou adolescentes que os textos configuram.

Detentoras de uma sabedoria ancestral que cruza gerações, as avós, amas e velhas criadas, entre outras figuras femininas, encontram, pois, nas histórias tradicionais o veículo natural de uma aproximação afectiva com as personagens adolescentes, oferecendo-lhes, pela mediação da linguagem simbólica, um universo fantástico e ficcional povoado de princesas adormecidas e encantadas, de príncipes redentores, de fadas que anunciam a salvação ou a decifração de enigmas. Tal significa que, mais do

que saber histórias, é o acto de as discursivizar, pela via da oralidade, que se institui como particularmente significativo neste contexto.

Efectivamente Juan Cervera considera inevitáveis as relações afectivas que se estabelecem entre o contador adulto e a criança ouvinte (“En el cuento oral las relaciones afectivas que se establecen entre el narrador adulto y el niño oyente (...)” (Cervera, 1992: 119)), acrescentando o autor que contar histórias ajuda a criança a entender a sequência temporal dos factos, quando estes se submetem a uma ordem linear, apreendendo desta forma a noção de tempo: “El cuento (...) establece un orden en la sucesión de la acción (...). La continuidad ordenada de hechos, en cierto modo, organiza la memoria. (...) La memoria aqui se adueña del tiempo y es capaz de actuar sobre la realidad de las cosas en la mente del niño” (Cervera, 1992: 118-119).

A aposta na educação literária dos mais novos⁸⁷ passa, pois, no caso das obras em estudo, pelo recurso a diversas estratégias discursivas e enunciativas que visam estimular e solidificar a competência leitora do potencial receptor infanto-juvenil, assumindo, neste contexto, particular relevância a atenção concedida à linguagem⁸⁸:

L’attention accordée au langage intensifie cette assumption de la littérature et contribue à l’éducation, soit linguistique, soit littéraire, du jeune lecteur, dont les compétences sont, à la fois, prises en considération et stimulées. (Vila Maior, 2003: 426)

⁸⁷ Antonio Mendoza refere a propósito da educação literária, promovida pela literatura infantil: “La educación literaria tiene la finalidad de formar lectores capaces de establecer interacciones com distintas modalidades de producción cultural y literaria” (Mendoza, 2001: 32). Também Antonio Almodóvar alude a esse aspecto nos seguintes termos: “(...) la educación literária puede constituirse en el más firme baluarte de la libertad, la solidaridad y la inteligencia creadora” (Almodóvar, 1995: 22).

⁸⁸ No Congresso sobre Literatura Infantil promovido pela Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro em 2001, subordinado ao tema *Pedagogias do Imaginário*, Alice Vieira assumiu a importância que as palavras sempre tiveram na sua vida, desde a mais tenra infância, destacando o fascínio que sentia pelas mais «difíceis», que lhe eram ensinadas por suas tias-avós. O discurso de Alice Vieira nesse congresso foi no sentido de apelar à pervivência desse léxico, caído em desuso, e à sua transmissão às gerações mais novas. Na mesma linha de pensamento, a autora assume, em texto recentemente publicado, ter “(...) sempre muita pena daquelas crianças a quem, nas histórias, só dão palavras banais, assépticas, desembaraçadas de todo e qualquer mistério. Com que margem ficam para o sonho?” (Vieira, 2008: 36).

No entanto, todo o labor de construção narrativa contribui para a educação literária dos jovens. O *triunfo do literário*, a que se refere Isabel Vila Maior (2003: 326) aludindo especificamente à obra de Alice Vieira para jovens, não se manifesta por isso apenas ao nível das estruturas da língua, estende-se também às estratégias narrativas que incluem textos provenientes da tradição oral na narrativa principal – pela citação ou pelo reconto -, não perdendo de vista a educação literária dos mais novos:

Les contes merveilleux, les comptines, les formulettes enfantines, les formules incantatoires, la poésie populaire, les proverbes, les récits d'aventures (...) y assument une importance croissante et cette productivité fictionnelle de l'intertextualité favorise, elle aussi, la lecture littéraire. (Vila Maior, 2003: 426)

Efectivamente, as narrativas incorporam e difundem, na sua maioria, um capital cultural e etnográfico que é pertença da Humanidade, um património dado a conhecer aos mais novos através das personagens mais velhas, em alguns casos de condição sócio-económica humilde⁸⁹, encarregadas de assegurar a manutenção e a pervivência da tradição oral, quer a nível manifesto, quer a nível latente: manifesto, porque revelam, intratextualmente, esse património às personagens infantis ou adolescentes, e latente, porque, indirectamente, o transmitem ao próprio leitor. Promove-se desta forma a educação literária, cultural e antropológica dos mais novos, numa tentativa de contrariar a tendência de superficialidade e de uma certa perda de valores individuais e colectivos que ameaça a época contemporânea⁹⁰. Fernando Fraga de Azevedo sublinha precisamente a relevância do intertexto tradicional na literatura de potencial recepção infantil do seguinte modo:

⁸⁹ Alexandre Parafita, ao evocar a importância do homem do povo na transmissão de uma sabedoria popular ancestral, considera-o justamente um "(...) depositário de saberes e de valores ancestrais. Um ser que vive o presente enxertado na árvore do passado e se extasia na seiva que irrompe para dar frutos no futuro" (Parafita, 1999: 28). A imagem, apesar de rebuscada, é contudo esclarecedora do papel atribuído às pessoas do povo na mediação entre o passado e o futuro.

⁹⁰ Afirma a este propósito Juan Cervera, na sua incontornável *Teoría de la Literatura Infantil*: "La acumulación de hechos y la superficialidad de los medios de comunicación fácilmente los [às crianças e aos adolescentes] parcelan y confunden" (Cervera, 1992: 118).

(...) as manifestações literárias de transmissão oral revelam-se um relevante intertexto na literatura infantil e é, em larga medida, graças à incorporação na escrita literária para crianças, que essas manifestações literárias constituem ainda hoje, numa sociedade alfabetizada e tecnologicamente evoluída, uma forma literária viva. (Azevedo, 2004: 13)

Ora, para além dessa aposta na transmissão de um legado cultural e etnográfico de inestimável valor às gerações mais novas, a recuperação intertextual das narrativas de fundo maravilhoso permite também a transposição entre o mundo da fantasia e o da realidade, uma vez que as crianças (personagens e leitores), não sendo (ainda) detentoras de uma racionalidade que lhes permita apreender o real de forma concreta e objectiva⁹¹, se projectam nos heróis dos contos de fadas por neles encontrarem ecos dos conflitos interiores ou exteriores que momentaneamente as atingem, como refere Bruno Bettelheim⁹²:

Estas histórias começam onde a criança realmente está, no seu ser psicológico e emocional. Elas falam das suas severas tensões interiores de uma maneira que a criança inconscientemente compreende e – sem menosprezar as muito sérias lutas internas que o crescimento implica – proporcionam exemplos de soluções, tanto temporárias como permanentes, para as dificuldades prementes. (Bettelheim, 1985: 13)

Consequentemente, as soluções apresentadas pelas histórias⁹³, que apontam quase sempre para um final feliz, tranquilizam e fortalecem a criança, demonstrando-lhe que é possível mudar aquilo que a perturba no presente e reorganizar a própria existência, dado que “(...) a forma e a estrutura dos contos de fadas [lhe] sugerem (...)”

⁹¹ Maria Luísa Sarmiento de Matos dirá, justamente, que “(...) a fronteira entre o real e o irreal é difusa” (Matos, 1993: 18).

⁹² Também Maria Augusta Diniz se refere à importância dos contos de fadas na resolução dos problemas interiores da criança, fazendo-se eco das palavras de Bettelheim: “(...) a criança aprenderá a enfrentar os problemas que lhe vão surgindo se os seus recursos interiores lho permitirem. Os contos começam onde a criança realmente se encontra; falam-lhes dos seus conflitos interiores e sugerem-lhe exemplos de soluções, quer temporárias quer permanentes” (Diniz, 1994: 3).

⁹³ Na sua obra *O Fio da Memória*, Maria Emília Traça refere a este propósito que “(...) a tradição oral proporciona, duma forma poética e estilizada, elementos de resposta a questões sobre a causa das coisas [e] a origem de certos comportamentos” (Traça, 1992: 86).

imagens através das quais ela pode estruturar os seus devaneios, e com isso orientar melhor a vida” (Bettelheim, 1985: 14).

É por isso que, nesse mundo construído à margem do real, mas dele simbolicamente alimentado, como sucede em particular em *Flor de Mel* e *Os Olhos de Ana Marta*, as meninas-adolescentes das narrativas em estudo recuperam forças para acreditar que os seus problemas (pelo menos alguns) poderão ser atempadamente solucionados e que a entrada no mundo adulto se poderá fazer em tranquilidade e segurança. Nesse sentido, a fórmula encantatória que invariavelmente conclui o desenvolvimento semântico destas narrativas maravilhosas, estabelecendo a sua fronteira final – *e viveram felizes para sempre* –, faz acreditar na possibilidade de um encontro verdadeiramente feliz com Outro no porvir. Bettelheim adianta porém que estas fórmulas finais “(...) não levam a criança a acreditar (...) que a vida eterna é possível. Mas indicam a única coisa que pode suavizar os estreitos limites da nossa passagem por este mundo: a formação de uma ligação verdadeiramente satisfatória com outrem” (Bettelheim, 1985: 19).

Justamente, o modelo apresentado nos discursos plurais das velhas contadoras de histórias, nos textos seleccionados, não foge à matriz dos contos maravilhosos, que aponta quase sempre para um final feliz e apaziguador, sanando todos os medos e todas as angústias dos heróis ou de quem neles se projecta no acto da leitura⁹⁴. Aliás, a narradora de *Os Olhos de Ana Marta*, através da memória subjectiva e do olhar distanciado de menina-adolescente, relembra as preferências da velha criada Leonor por histórias com um final feliz:

Nas histórias que Leonor me contava todas as princesas
prisioneiras acabavam por se libertar pois, apesar das desgraças

⁹⁴ Maria Augusta Diniz, no seu ensaio “A literatura popular: uma forma de sabedoria” (1994), refere inclusivamente que “(...) o conto dá aos medos da criança, que são confusos e mal delimitados, uma representação precisa e circunscrita” (Diniz, 1994: 4).

metidas sempre pelo meio, Leonor só gostava de histórias com finais cor-de-rosa: filhos reencontrados, reinos recuperados, pastoras casadas com príncipes disfarçados, e-viveram-felizes-para-sempre, essas coisas. (OAM, 67)⁹⁵

As preferências de Leonor por histórias com finais felizes criam naturais expectativas não só na personagem como no próprio leitor, pois funcionam claramente como indícios textuais da possível libertação da protagonista, que se projecta no narrado. Na verdade, é inevitável, no momento da leitura, estabelecer a analogia entre “as princesas prisioneiras [que] acabavam por se libertar”, nas histórias fantásticas de Leonor, e a própria protagonista, também ela prisioneira numa casa onde, à semelhança dos aposentos do Barba Azul, há portas fechadas para sempre⁹⁶ e a presença fantasmática de Outra-Pessoa que constantemente parece vigiá-la.

Também Flávia, a mãe de Marta, é prisioneira dentro da sua própria casa, onde vive “(...) enterrada no cadeirão do quarto, como princesa prisioneira” (OAM, 67), e, por extensão, dentro de si própria, uma vez que a casa, do ponto de vista simbólico, “significa o ser interior” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 166) que, no caso de Flávia, vive atormentado e enclausurado dentro de si, fechado no seu espaço interior.

Tal como nas histórias contadas premonitoriamente por Leonor, histórias *com finais cor-de-rosa*, como assinala retrospectivamente a jovem Marta, mãe e filha libertar-se-ão, no final, de um passado que durante toda a narrativa se interpôs entre ambas e essa libertação potencia em definitivo o encontro eloquente e redentor que marca o fecho semântico da narrativa, como vimos.

⁹⁵ Do efeito que essas histórias produziram em Marta nada se diz, na passagem transcrita, mas o leitor, que acompanhou o doloroso processo de demanda interior da pequena Marta, tem a noção da importância dessas histórias na configuração e na consolidação da personalidade da menina.

⁹⁶ Para Bachelard, “A porta é todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-princeps dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações” (Bachelard, 2000: 225), o que significa que, em face de uma porta fechada, a natural curiosidade do sujeito impossibilitado de a abrir leva-o a imaginar o que ela esconde, como sucede com Marta.

Parece pois evidente que tais narrativas maravilhosas constituem um poderoso mecanismo de projecção que facilitará, no caso da personagem adolescente de *Os Olhos de Ana Marta*, ou no da personagem-criança em *Flor de Mel*, o processo de autognose ou, dito de outro modo, o entendimento de si e das suas circunstâncias. Aliás, a função projectiva das narrativas maravilhosas adquire, especialmente em *Os Olhos de Ana Marta*, particular destaque com a história do Príncipe Graciano, que provoca em Marta uma adesão mais sensível, porque, fazendo-se eco da situação familiar vivida pela protagonista, o herói percorre as Sete Partidas do Mundo à procura da Mãe verdadeira. Como a própria Marta assume, a história do Príncipe Graciano foi determinante na construção de si e na aceitação da situação familiar atípica que reconhece ser a sua:

O Príncipe Graciano foi a grande paixão da minha vida. Era o modelo, a perfeição, o exemplo. Em certa altura cheguei mesmo a supor que éramos irmãos: pois não me tinham a mim trocado de mãe, e não o tinham a abandonado a ele à porta de uns camponeses muito pobrezinhos? No entanto, apesar de abandonado, ele conseguira recuperar o trono mais tarde, casar, ter muitos meninos e ser feliz para sempre. Afinal, ser abandonado pelos pais não levava, forçosamente, à desgraça. (OAM, 63)

Projectando-se no herói abandonado, que acaba por conseguir triunfar e *ser feliz para sempre*, Marta encontra sentidos e analogias que se repercutem na sua curta experiência de vida, antevendo a possibilidade de um futuro igualmente afortunado e venturoso para si própria, ao mesmo tempo que desdramatiza e desmistifica, por transposição ou transferência, a situação de abandono afectivo de que se sente objecto no presente.

O processo de identificação com o herói corajoso que vence as adversidades e que funciona como um *modelo*, uma *perfeição*, um *exemplo* para a pequena Marta institui-se como uma *experiência de educação moral* (cf. Bettelheim, 1985: 17) para a criança que, desta forma, e por via empática, assimila a mensagem aforística sub-

repticiamente veiculada pela história - por maiores que sejam as contrariedades, não devemos desistir de lutar pela felicidade:

É esta exactamente a mensagem que os contos de fadas trazem à criança, por múltiplas formas: que a luta contra graves dificuldades na vida é inevitável, faz parte intrínseca da existência humana – mas que se o homem se não furtar a ela, e com coragem e determinação enfrentar dificuldades, muitas vezes inesperadas e injustas, acabará por dominar todos os obstáculos e sair vitorioso. (Bettheleim, 1985: 15)

No entanto, “(...) não é o facto de a virtude ganhar no fim que promove a moralidade (...)” (Bettelheim, 1985: 17), mas sim o facto de a criança, algures no seu sentir, se identificar com o herói:

Por causa desta identificação, a criança imagina que sofre com o herói todas as suas provações e tribulações, triunfando com ele quando a virtude triunfa também. A criança faz tais identificações por si própria, e as lutas interiores e exteriores do herói gravam nela a moralidade. (Bettelheim, 1985: 17)

Por conseguinte, as palavras aforísticas de Leonor a propósito do herói abandonado (“- Por muito afastados que estejam, os pais encontram sempre os filhos” (OAM, 66)) encontram ressonâncias profundas em Marta, impedindo-a de se perder no labirinto⁹⁷. Com efeito, a narradora-protagonista percebe as palavras de Leonor como uma verdade absoluta, já que, como a própria afirma, “(...) as histórias de Leonor nunca falham” (OAM, 149). Não será pois por acaso que, no momento anterior ao desenlace da narrativa (o encontro com a mãe), Marta reproduza novamente essas palavras premonitórias, imbuídas de uma nítida função indicial.

⁹⁷ A este propósito, Isabel Vila Maior refere ser essa confiança inabalável no conteúdo semântico e simbólico dos contos maravilhosos que impede a personagem adolescente de se perder no labirinto: “Cette confiance du personnage dans la vérité ontologique des contes merveilleux est donc le fondement de sa quête et ce qui lui permet de ne pas se perdre dans le labyrinthe” (Vila Maior, 2003: 417).

É natural portanto que, em *Os Olhos de Ana Marta*, a protagonista, habituada às histórias de Leonor, em que durante muito tempo acredita de forma incondicional⁹⁸, se projecte mimeticamente nas personagens do maravilhoso que a velha criada lhe vai dando a conhecer através dos seus discursos carregados de simbolismo, recriando e inclusivamente transferindo o ambiente fantástico das histórias contadas pela velha criada para a sua realidade, contaminando-a desta forma pelas leis da fantasia⁹⁹.

Com efeito, as narrativas em que *espíritos invadem as casas e os corpos das pessoas* poderão ter contribuído para a sensação de ser constantemente vigiada pelos olhos da Outra-Pessoa (“(...) as paredes sempre cheias de olhos a vigiarem os meus passos, as minhas palavras, os meus gestos, os trabalhos de casa” (OAM, 101)). A transposição entre os dois mundos – o ficcional e o real – cria, num primeiro momento, naturais angústias em Marta, porque nas histórias contadas por Leonor, e apesar dos finais felizes, a presença fantasmática dos espíritos invadindo casas potencia o surgimento de um clima de inquietação ao qual a menina não consegue ficar indiferente. Por isso, metaforicamente, as paredes da sua própria casa parecem ter olhos que vigiam o ser indefeso que nela habita.

Philippe Malrieu, na obra *A Construção do Imaginário*, menciona justamente o surgimento de fantasmas quer durante o sono quer em estado de vigília, afirmando que, em ambas as situações, “(...) remetem para preocupações inconscientes (...)” (Malrieu, 1996: 19). Ora, no caso de Marta, a menina tantas vezes ouviu Leonor evocar misteriosamente a Outra-Pessoa (“Outra-Pessoa. Assim, sem mais nada” (OAM, 113))

⁹⁸ O olhar distanciado de Marta, ao entrar na adolescência, permite-lhe referir que “Houve uma altura em que (...) acreditava em todas as histórias de Leonor” (OAM, 62). Assim, a menina-adolescente consegue, com uma lucidez que então não possuía, demarcar-se de si nesse tempo anterior e adoptar uma perspectiva crítica relativamente ao que a criada lhe contava.

⁹⁹ No entanto, como afirma Philippe Malrieu, o sujeito que se identifica com um herói ou com vários não se renega a si próprio, uma vez que “(...) se mantém consciente do carácter utópico das suas construções” (Malrieu, 1996: 131).

que a imagina onnipresente, sempre atenta a cada gesto ou movimento seu e esse constructo mental causa uma natural inquietação na menina.

Mas Leonor contava-lhe também histórias de *princesas trocadas à nascença* e, por isso, não será por acaso que Marta, durante muitos anos, julga ter sido trocada no hospital, tal como não será irrelevante o facto de se sentir abandonada e de querer ser *enjeitada*, como acontecera na história do Príncipe Graciano, tantas vezes reproduzida por Leonor, mesmo que tal desejo, aparentemente estranho, ofenda quem a ouve e cause mais uma crise a Flávia. Mas nem as espanholas que costumam visitar a mãe da menina todas as sextas-feiras nem a própria Flávia conhecem a história do Príncipe Graciano e, por isso, não podem entender as palavras da pequena Marta quando, em resposta a D. Pepa, afirma o seu desejo de querer ser *enjeitada*. As palavras de Marta (“Mas D. Pepa não conhecia o Príncipe Graciano, não podia entender. Ficaram muito ofendidas comigo, e Flávia teve uma crise que durou o resto da semana” (OAM, 63-64)) são esclarecedoras quanto à inoperância da palavra neste contexto e à consequente incomunicabilidade que se gera entre o eu e os outros pelo facto de não dominarem o mesmo conjunto de referências literárias e simbólicas.

De qualquer modo, e apesar de nem sempre os adultos se mostrarem receptivos ou capazes de entender as histórias em que as personagens infantis e adolescentes acreditam, o certo é que os contos de fadas contribuem de forma indelével para a (re)construção da identidade do sujeito em formação. Actuando a nível *consciente*, *pré-consciente* ou *inconsciente*, os contos de fadas, expondo *dilemas existenciais* de todos os tempos, são portadores de mensagens que ajudam a criança a encontrar um *sentido para a vida* (cf. Bettelheim, 1985: 12).

Diz-nos justamente Bettelheim que “(...) para encontrar um sentido mais profundo, é necessário transcender os estreitos limites de uma existência autocentrada e

acreditar que havemos de dar uma significativa contribuição para a vida – senão imediatamente, pelo menos num qualquer tempo futuro” (Bettelheim, 1985: 10). Ora, é exactamente isto o que sucede, como vimos, com Marta, a narradora-protagonista de *Os Olhos de Ana Marta*, mas também com Melinda, em *Flor de Mel*, ou Mariana, em *Rosa, Minha Irmã Rosa, Lote 12-2º Frente e Chocolate à Chuva*.

Com efeito, em *Flor de Mel*, as histórias tradicionais maravilhosas contadas por uma avó prematuramente desaparecida ajudam Melinda, numa fase crucial da sua existência e do seu crescimento, a sobreviver ao abandono materno. De facto, para uma criança de sete anos, como é Melinda, situada no estágio das operações concretas, é difícil compreender e aceitar a evidência de um abandono por parte da mãe, pelo que a construção de um mundo imaginário¹⁰⁰ se revela particularmente eficaz, no seu caso, para superar o desgosto e a perda. Ora, a propósito dessa necessidade de superação da dor, refere Marthe Robert, na sua obra *Romance das Origens e Origens do Romance*, que a criança encontra no sonho (e na fantasia) um mecanismo alternativo que a ajudará nesse processo de (re)construção de si:

Obrigada a andar para a frente (...), mas incapaz de renunciar ao paraíso que, apesar de tudo, ainda vai julgando eterno, [a criança] só pode escapar à dilaceração refugiando-se num mundo mais dócil aos seus votos, por outras palavras: escolhendo sonhar. (Robert, 1979: 30)

Daí que a criação, por parte de Melinda, de uma verdade subjectiva, facilitada pela intervenção apaziguadora de uma figura materna substituta – a avó Rosário –, que se socorre de um registo encantatório para lhe explicar a ausência da mãe, se afigure como única estratégia de compensação possível na construção de uma imagem materna impoluta e idílica. Nesse universo imaginário, a mãe é a rainha de um mundo habitado

¹⁰⁰ Refere justamente a este propósito Juan Cervera: “La necesidad de dar respuesta personal a cuanto inquieta su [da criança] espíritu favorece el desarrollo de la fabulación. Por eso acepta todavía respuestas basadas en la magia, única explicación a algunos planteamientos” (Cervera, 1992: 26).

por seres de poderes mágicos, as Dioneias, companheiras da Onda-Mãe, que invade a Terra ciclicamente para escolher os humanos que levará consigo para o Palácio das Dioneias.

Assim, é pelo recurso à palavra mágica que se procura explicar o inexplicável e se desculpabiliza o abandono de uma mãe que não é minimamente desenhada do ponto de vista narrativo-descritivo nem sujeita a qualquer tipo de julgamento pelo narrador intrusivo. Aliás, não há, na narrativa, qualquer explicação para o abandono, muito provavelmente porque qualquer explicação seria justamente, e paradoxalmente, inexplicável. Dela apenas se diz que, no tempo anterior à partida, era um *vulto esguio de mulher* (FM, 17), sem outra adjectivação. Melinda recorda, de forma difusa, essa figura fantasmática e enigmática, “(...) que lhe passava a mão pelos cabelos e repetia como se cantasse: - Flor de mel, flor de mel, flor de mel à flor da pele...” (FM, 17).

O gesto de ternura da mãe e a doce cantilena que Melinda evoca de tempos a tempos ao longo da narrativa, numa espécie de anamnese, ficaram gravados na sua memória subjectiva e impressiva, mas do rosto materno a menina não guarda qualquer recordação (“Às vezes Melinda tem pena de nem sequer guardar, nesse cantinho da memória por onde passa o vulto esguio da mulher, um só sinal do rosto da mãe” (FM, 18)), o que poderá explicar a incapacidade de Melinda, no final da narrativa, de reconhecer no rosto de Ermelinda a mãe que precocemente a abandonou.

Melinda socorre-se, portanto, de uma verdade subjectiva para atenuar a angústia e a saudade que a ausência inexplicável da mãe provocou no seu íntimo. É nas histórias da avó Rosário e na sua voz meiga e doce que Melinda encontra um porto de abrigo: “Mas logo vinham as palavras mansas da avó Rosário e tudo passava. Na sua memória apenas isso: aquelas mãos, aquele vulto, aquela cantilena” (FM, 18).

Desta forma, a saudade provocada pela ausência materna é suavizada pelas *palavras mansas* da avó Rosário, “Palavras que são bocadinhos de música, muito baixinho” (FM, 23). Essas palavras contam “(...) histórias antigas, inventadas ou por inventar” (FM, 23), histórias que a avó Rosário *desfiava pela noite dentro* (FM, 24) misturando personagens como a Tontinha-do-Mar, os cavalos-marinheiros, a Bela Adormecida, a Gata Borralheira, a Pele de Burro ou a mãe de Melinda, rainha absoluta de um reino inventado e para onde *só iam os escolhidos* (FM, 25).

A ausência da figura materna é desta forma submetida às leis da efabulação e justificada pela avó Rosário como uma predestinação e nunca como um abandono, adquirindo assim contornos mágicos que ajudam a menina a lidar com a saudade. Além disso, a voz mansa da avó tranquiliza Melinda e a menina acredita (ou finge acreditar?) que a mãe não se foi embora por vontade própria, foi escolhida para ser rainha, sendo que essa escolha tem o valor de uma redenção e/ou de uma compensação estruturante. Por isso, “(...) ela acabava por tudo desculpar à mãe. Até a pressa em partir” (FM, 39). Nem Melinda nem o leitor saberão os verdadeiros motivos do abandono (nem do seu regresso) - e este silenciamento textual é extremamente eficaz, por impedir qualquer leitura moralizante e culpabilizante da mãe - mas destruir essa concepção fantástica de uma mãe escolhida que não pôde esperar pela filha seria provavelmente mais doloroso do que a imposição de uma outra pessoa no seu lugar.

Por conseguinte, a morte da avó, figura de vinculação secundária e mãe substituta, forçará a pequena Melinda, uma vez mais, a uma atitude defensiva que se manifesta duplamente pelo ensimesmamento (na privacidade do seu quarto e, por metonímia, no interior de si própria) e pela criação de uma personagem fantástica que a ajuda a superar nova perda afectiva¹⁰¹. Efectivamente, para melhor resistir, a

¹⁰¹ Com efeito, de substituição em substituição, Melinda vai compensando as perdas afectivas que vai sofrendo ao longo da sua (ainda) curta existência.

protagonista de *Flor de Mel* “(...) inventa, também ela, uma Fada-Madrinha¹⁰² que lhe fala de noite utilizando a linguagem críptica dos oráculos” (Vila Maior, 1999: 62), uma linguagem que Melinda não entende “(...) mas de que gostava tanto” (FM, 102).

De facto, como o narrador afirma em discurso indirecto livre, a Fada-Madrinha fala com “(...) palavras que eram música escorregando pelo quarto em silêncio. Palavras que embalavam como as histórias da avó Rosário à luz mansa dos candeeiros de vidro fosco. Palavras de pele muito macia, como a pele da mãe” (FM, 102). O registo metafórico, sustentado por procedimentos retóricos de grande beleza retórico-estilística - a sinestesia, a personificação, a comparação ou a anáfora -, visa atribuir à figura enigmática da Fada-Madrinha uma dimensão cósmica e sobre-humana. Contudo, esse ser maravilhoso, que tinha o dom especial de adivinhar “(...) o que ia por dentro do coração de Melinda” (FM, 102), é uma construção mental e simbólica, criada a partir das memórias sensoriais que a menina ainda possui das personagens (femininas) que mais amou em vida - a mãe e a avó Rosário.

É, pois, nessa linguagem complexa e elaborada que a Fada-Madrinha lhe anuncia premonitoriamente, antevendo a possibilidade de um desfecho positivo no drama vivido por Melinda: “(...) um dia virá em que saberás todas as palavras e o teu coração será forte como junco. (...) E tudo voltará ao seu lugar” (FM, 104).

A existência dessa figura fantástica que a imaginação de Melinda criou após a morte da avó (e por causa dela) é, contudo, mantida em segredo, porque, como o narrador afirma, fazendo suas as palavras de Melinda, “(...) as pessoas crescidas nunca costumam acreditar nas histórias que ela conta. Só a avó Rosário, mas a avó Rosário

¹⁰² Maria da Conceição Costa refere que “(...) a fada madrinha responde muitas vezes ao apelo dos infelizes ou desprotegidos que a invocam” (Costa, 1997: 33), o que, de alguma forma, encontra equivalência na situação vivida por Melinda, uma vez que, tendo sido vítima de abandono por parte da mãe e tendo ficado sem a avó Rosário, entretanto falecida, a menina se sente profundamente infeliz e desprotegida.

não era uma pessoa crescida, a avó Rosário era a avó Rosário” (FM, 119). Pelo discurso tautológico da pequena Melinda, aparentemente simplista, se evidencia o descrédito atribuído às *pessoas crescidas*, corrompidas pela inexorável passagem do tempo, da mesma forma que se valoriza a singularidade da avó Rosário, que surge aos olhos da pequena Melinda e do próprio leitor como alguém que manteve inalteráveis a pureza do coração e a limpidez do olhar.

Deste modo, pelas palavras de Melinda se percebe que *ser crescido* significa, neste contexto, não ter a capacidade de se desprender das leis da racionalidade que regem o mundo dos adultos. Por isso, as diversas representações da alteridade adulta que encarnam essa abstracção não poderão, em última instância, estar do lado das crianças.

A ser assim, a comunhão empática entre crianças e adultos só parece possível, nos textos seleccionados, quando os mais velhos demonstram vontade de estabelecer com os mais novos um diálogo verdadeiramente significativo e edificante, um diálogo que, por um lado, favorece a transmissão de um legado cultural imprescindível para o desenvolvimento harmonioso da personalidade infantil ou adolescente mas que também permite a decifração de enigmas através de um clima de cumplicidade favorável à revelação e à partilha de segredos, como procurarei demonstrar em seguida.

3.3. Espaço de convergência e de interdição: a palavra sussurrada

Nas obras em estudo, a criação de um ambiente físico de proximidade entre as personagens adolescentes e as figuras de vinculação secundária – avós, amas, velhas criadas – resulta em primeiro lugar do entendimento e da cumplicidade que as

personagens mantêm entre si; no entanto, é esse ambiente que permite simultaneamente a intensificação e a consolidação dos laços afetivos que as unem.

A comunhão com o outro traduz-se, assim, em termos proxémicos e cinésicos, na delimitação de um território espacial de reduzidas dimensões, um espaço de convergência onde o eu e o outro se movimentam com relativa facilidade, exprimindo dessa forma o seu grau de intimidade e afeição. Com efeito, como afirmam Myers e Myers, a distância interpessoal é uma forma de exprimir os sentimentos: “*Nous nous rapprochons des gens que nous aimons et, si nous avons le choix, nous nous éloignons de ceux que nous n’aimons pas*” (Myers e Myers, 1990: 152).

Nesse espaço íntimo de entendimento, em que o eu e o outro convergem e simbolicamente se fundem num só, as palavras são *murmuradas, ciciadas, segredadas*, ditas *em voz baixa*, ritualizando o momento, sacralizando o dito, tal como acontece, por exemplo, em *Os Olhos de Ana Marta*: “As histórias de Leonor eram todas contadas em voz baixa, ciciadas quase, e isso aumentava-lhes o encanto” (OAM, 62). A oralidade assume desta forma uma eficácia comunicativa que facilita o entendimento entre as personagens e atribui às palavras ditas, ciciadas, murmuradas uma nítida dimensão encantatória (cf. Parafita, 1999: 115).

Neste contexto, a instauração de um ambiente favorável à comunicação em voz baixa é mais do que o natural reflexo da proximidade física entre contadora e ouvinte. Existe claramente a intencionalidade, por parte da contadora, de criar uma atmosfera mágica que potencie o sonho e torne credíveis as histórias que servem de pretexto para o *dizer*. Mas existe também, nesse gesto de diminuir a intensidade e a altura da voz, a intenção de adensar o clima de cumplicidade e secretismo que envolve as personagens, excluindo desta forma intrusos desse espaço íntimo e privado. Dito de outro modo, o

espaço de convergência é, simultaneamente, o lugar de uma interdição para aqueles que dela não participam.

Com efeito, as diversas representações da alteridade adulta que renegam as leis da fantasia consideram que as histórias maravilhosas não passam de *tolices* e *palermices*¹⁰³, constituindo inclusivamente, na sua opinião, uma ameaça à educação das adolescentes, como sucede especificamente em *Flor de Mel*:

O pai (...) não achava graça nenhuma a estas histórias. Um dia chegou mesmo a zangar-se com a avó Rosário. (...)

- Não quero conversas dessas aqui dentro! Não quero que, por sua causa, a miúda cresça com a cabeça cheia de disparates. As coisas são como são, e não há nada a fazer. Não serve de nada inventar palermices. (FM, 24)¹⁰⁴

No discurso imperativo do pai, pautado pela repetição insistente e anafórica de um taxativo *não querer* no presente do indicativo (“Não quero ... Não quero....”), é visível o seu desejo de impedir que a filha tenha acesso a histórias que, como se percebe pelos não-ditos, a podem (na sua perspectiva) influenciar negativamente. O silêncio a que obriga a avó Rosário, atribuindo-lhe antecipadamente uma culpa que ela em verdade não tem, parece, contudo, aos olhos do leitor, sinalizar o seu medo de a menina descobrir, pelas histórias contadas, analogias possíveis com a sua própria história de vida e poder retirar inferências delas.

Talvez por isso a menina, num momento posterior, reconheça que “Havia dias em que era difícil ser filha da rainha das Dioneias. Havia dias em que o coração ficava tão apertadinho que parecia rebentar por baixo da camisola” (FM, 43). De facto, o que se deduz a partir das palavras de Melinda, reproduzidas em discurso indirecto livre pelo

¹⁰³ É o que sucede justamente em *Os Olhos de Ana Marta* (49) e *Flor de Mel* (52), duas das obras em que o recurso aos intertextos provenientes do património tradicional e maravilhoso é mais frequente.

¹⁰⁴ O discurso impositivo causa aparentemente estranheza e perplexidade, uma vez que, ao longo da narrativa, o pai de Melinda é uma figura apática e silenciosa. No entanto, o silêncio de António é um sinal de dor e de desistência, após o abandono da mulher. Talvez por isso este grito de revolta tenha a força de uma súplica. Talvez por isso também Melinda e a avó Rosário tudo façam para que o pai não saiba o teor das suas conversas. Será, muito provavelmente, não apenas uma forma de fazer respeitar e cumprir a ordem paterna, mas também uma estratégia conjunta de o poupar do aborrecimento.

narrador, é que o mundo imaginário em que se apoia para superar a solidão e a dor da perda não é aceite pelos outros, fazendo-a sentir-se ainda mais desamparada e só, mais diminuída dentro de si, e com o coração a explodir de dor, como o recurso discursivo à comparação hiperbólica (o coração “parecia rebentar por baixo da camisola”) evidencia.

Parece existir, portanto, uma reacção adversa por parte de algumas representações da alteridade relativamente às histórias contadas pelas figuras de vinculação. Tal atitude, que resvala por vezes para situações de total incomunicabilidade, como a que assinalámos anteriormente, pode contribuir para um afastamento intergeracional entre pais¹⁰⁵ e filhos e, consequentemente, para uma maior proximidade entre os sujeitos adolescentes e as personagens mais velhas, com as quais o diálogo é (quase) sempre mais fácil.

Contudo, esse diálogo é frequentemente mantido em segredo, na esfera da privacidade e longe dos outros. A natureza das conversas entre meninas-adolescentes e avós ou velhas criadas justifica esse secretismo, uma vez que, normalmente, são assuntos familiares delicados que importa esconder (é pelo menos essa a intenção de alguns) dos mais novos.

Com efeito, e para além dos universos fantásticos que ajudam a criar, as figuras de vinculação dão igualmente a conhecer histórias de vida, dramas vividos e inconfessados, fragmentos de um passado individual e/ou familiar que as personagens infantis ou juvenis desconhecem¹⁰⁶, tal como sucede, por exemplo, em *Rosa*, *Minha Irmã Rosa* (55), *Viagem à Roda do Meu Nome* (92) ou em *Os Olhos de Ana Marta*, em particular. Na verdade, nesta última obra, as histórias de Leonor são de facto contos

¹⁰⁵ Porque são normalmente as figuras parentais que colocam uma barreira silenciosa entre si e as personagens adolescentes.

¹⁰⁶ Leonor Riscado lembra que Marta e Melinda “(...) têm em comum o facto de, durante um longo período das suas vidas, ansiarem pelo carinho de um lar, de uma família que não têm. Carregam o peso de culpas que desconhecem e sentem-se, quase sempre, mal-amadas ou desamadas” (Riscado, 2006: 113).

provenientes do património tradicional, mas também histórias de famílias *ao contrário de toda a gente* (OAM, 25), uma família “(...) com uma avó desaparecida há muitos anos (...) e uma mãe que só respondia pelo nome próprio porque – dizia – já não tinha idade para ser mãe de ninguém” (OAM, 25).

Nesta narrativa, a narradora tem um saber deficitário sobre si mesma e sobre as circunstâncias misteriosas que envolvem a sua família e que adquirem particular secretismo quando Leonor evoca, de forma só aparentemente eufemística, a Grande-Fatalidade para justificar as atitudes que Marta considera incompreensíveis nos outros. Marta não entende, por exemplo, a frieza, a *secura* e as «crises» de uma mãe distante e enigmática, as suas palavras ininteligíveis e desfasadas do contexto, tal como não entende os interditos e os silêncios impostos por todos os adultos (à excepção de Leonor), as reacções despropositadas dos que entram e saem numa casa de quartos sempre fechados, onde a presença fantasmática da Outra-Pessoa, metonimicamente representada e evocada no discurso interior de Marta pelos “(...) olhos [que] vigiavam tudo” (OAM, 147), se torna obsessiva para a narradora-protagonista.

Para adensar o clima de mistério, as personagens adultas que interagem com a pequena Marta estão proibidas de tocar no nome dessa Outra-Pessoa, de revelar a sua identidade e as circunstâncias que envolvem o seu desaparecimento¹⁰⁷, tal como a menina está impedida, sem que perceba porquê, de tocar em assuntos proibidos. Tais mecanismos de interdição, expressamente endereçados ao sujeito (“- Não diga isso” (OAM, 56)) ou, de forma indirecta, a terceiros (“- Calem-na! Calem-na! Calem-na!” (OAM, 18)), intensificam o clima de mistério em torno de assuntos tabu.

No entanto, as enigmáticas referências de Leonor à Grande-Fatalidade e à Outra-Pessoa instigam a curiosidade de Marta que, não obstante, continua a desconhecer o

¹⁰⁷ Durante muito tempo, Marta não tem conhecimento dessa pessoa numa época anterior a si, o que significa que, de algum modo, se consegue esconder, temporariamente, a verdade da protagonista.

nome e o sexo da personagem fantasmática, bem como a relação de parentesco entre ambas e os contornos trágicos desse momento fatídico referido por Leonor como sendo *a Grande Fatalidade*.

Até à revelação final de Leonor, a que marca em definitivo a desobediência da velha criada às ordens do Touro Sentado¹⁰⁸, da Outra-Pessoa nem Marta nem o próprio leitor conhecem o nome, a fisionomia, um outro traço de carácter para além da *perfeição* (OAM, 62, 138). Apenas os olhos, que tudo parecem vigiar, estão sempre omnipresentes. Mas se o título avança com o nome da pessoa a quem esses olhos pertencem, o texto só o explicita na parte final, adensando a auréola misteriosa que envolve essa Outra-Pessoa. Deste modo, aos olhos do leitor e da pequena Marta, a Outra-Pessoa surge como um ser imaterial, sem corpo ou rosto, um ser guardado apenas na memória subjectiva dos que a conheceram. Dela não há sequer uma fotografia, um pormenor descritivo que seja evocado no discurso de Leonor, a única pessoa que se atreve a quebrar o silêncio e a falar do passado, revelando-o a Marta.

Apenas se insinua a semelhança física entre as irmãs no momento em que Marta, questionando a sua amiga Lumena sobre a eventual parecença com Flávia, alude ao comportamento das espanholas quando visitavam a mãe da menina e entre si comentavam: «Diós mio, que parecida!» (OAM, 121):

- Achas-me parecida com Flávia? - perguntei eu, de repente.
- Lumena olhou para mim, admirada.
- Não tens espelhos em casa?
- Isto não tem nada a ver com espelhos. (...) às vezes as espanholas ficavam a olhar para mim e diziam que eu era parecida. (...)
- Parecida com quem?
- Não sei. Só diziam que eu era parecida. Muito parecida. Mas nunca diziam com quem. (OAM, 121)

¹⁰⁸ Epíteto atribuído ao pai de Marta e Ana Marta porque, em criança, era esse o nome da personagem que encarnava nas histórias e brincadeiras de Leonor.

Só o leitor consegue, neste contexto, decifrar a retórica da palavra (e do silêncio implícito que a emoldura), uma vez que Marta, por nessa época não ter conhecimento da existência de Ana Marta, não entende os entreditos e o que fica por dizer.

Deste modo, as omissões e os silêncios, tal como as hesitações no discurso e o diferimento do dizer, intensificam o mistério que paira sobre a família, suscitando constantes interrogações e perplexidades na narradora-protagonista. Com efeito, no seu percurso indagador, Marta procura explicações para o «desamor» de Flávia (“Por que é que Flávia não gosta de mim?” (OAM, 55)), para a indiferença e a tristeza de um pai que “(...) só tinha olhos para Flávia” (OAM, 93), para as palavras enigmáticas da velha criada, mas apenas Leonor, pelo recurso às palavras mágicas do oráculo (“- Por muito afastados que estejam, os pais encontram sempre os filhos – dizia Leonor” (OAM, 66)), às insinuações e às palavras entreditas, lhe vai fornecendo indícios que auxiliam Marta a construir o *puzzle* e a desvelar o enigma.

No entanto, tudo é dito em voz ciciada, num ambiente de profundo secretismo e confidencialidade que determina a existência de um pacto de cumplicidade implícito entre Leonor e Marta:

Leonor enchia a minha cabeça de histórias, cantigas e ladainhas, e havia ainda os segredos, os inumeráveis segredos que, segundo ela, eu devia guardar para sempre. (OAM, 102)

Pelas palavras de Marta se deduz que a menina não percebe os motivos pelos quais deveria *guardar para sempre* esses *inumeráveis* segredos. Numa primeira leitura, a confiança que deposita em Leonor parece suficiente para respeitar o compromisso e garantir a inviolabilidade das revelações feitas pela velha criada mas, em verdade, a menina manifesta discursivamente o receio de represálias caso os segredos sejam violados. De facto, as fórmulas encantatórias e os juramentos que ajudam a selar o pacto entre ambas, atribuindo um tom de solenidade ao discurso da velha criada, têm

subjacentes a ameaça de uma punição exemplar por parte de uma entidade superior e sobrenatural. Por isso, o cenário de uma hipotética maldição faz Marta *tremar* de medo, obrigando-a a assumir o compromisso de nada contar.

- Cruze os dedos diante da boca e jure que nada do que eu lhe estou a contar sairá daqui... - dizia [Leonor] num murmúrio. Eu jurava, tremendo (...). Às vezes essa jura era suficiente. Mas havia segredos pesados de mais, e então era necessário repetir três vezes a ladainha em que a Leonor confiava cegamente, e eu com ela:

*Eu caia no nevão
negra de carvão
não conheça irmão
nem tenha perdão
para sempre proscrita
santa Benedita
me veja aflita
três vezes maldita
três vezes maldita
três vezes maldita.*

Depois de se repetir três vezes a ladainha beijavam-se três vezes os dedos cruzados sobre a boca e, se depois se contava o segredo a alguém, morria-se. (OAM, 102)

Os rituais de superstição impostos por Leonor - cruzar os dedos diante da boca, jurar três vezes, repetir (três vezes também) a ladainha esconjuratória - inscrevem-se numa lógica anti-racionalista submetida às leis do esoterismo e do sortilégio. A insistente repetição no número três, que simbolicamente representa a perfeição e a totalidade (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1994: 654), corrobora o misticismo que envolve o ritual do juramento, firmando o dito e impossibilitando o dizer.

Desta forma, e por imperativos de ordem pessoal e transcendental, os segredos partilhados não poderão ser revelados a mais ninguém, adquirindo o valor de um compromisso e intensificando os laços entre Leonor e Marta. As palavras proferidas pela velha criada nesses momentos de particular intimidade selam em definitivo a união entre si e a pequena Marta, interditando automaticamente a intrusão de outros no espaço inviolável da sua privacidade.

De facto, os outros surgem, no discurso da criada, como os responsáveis pela imposição do segredo que envolve a Grande Fatalidade e a Outra-Pessoa (“– Foi o seu pai que deu a ordem. Nunca mais podíamos falar de Ana Marta” (OAM, 136)) e, implicitamente, pela angústia que durante treze anos Leonor carregou dentro de si, adiando o gesto de dizer. Assim sendo, a presença dos outros no momento da revelação, percebido como uma dupla libertação (para Leonor e para Marta), não faria sentido, uma vez que foram também eles que impediram Marta (e o leitor) de ter acesso à verdade. Aliás, Henri Coulet entende que privar a personagem do conhecimento de aspectos relacionados com o seu existir extrapola a mera tessitura narrativa, atingindo igualmente o leitor e condicionando a leitura da obra:

(...) quand un secret concernant un personnage est ignoré de ce personnage même, mais impliqué dans les circonstances de sa vie ou détenu par un autre personnage, nous dirons que le secret est celui de l’oeuvre. (Coulet, 1995: 22)

Desvendado o segredo, todos (personagens¹⁰⁹ e leitor) parecem descomprimir, aliviando a tensão psicológica de que são vítimas durante a progressão da narrativa. Com efeito, depois da confissão, Leonor liberta-se finalmente do peso interior e da angústia (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1994: 591) que o segredo lhe provocou durante treze infundáveis e silenciosos anos. Ora, Coulet refere precisamente, a este propósito: “(...) le véritable secret (...) est celui qui tourmente le dissimulateur et qui altère non pas son apparence, mais son identité même” (Coulet, 1995: 18). Por isso, as palavras, tanto tempo contidas, autonomizam-se do sujeito no momento da revelação. Leonor precisa falar e fá-lo desta vez numa voz grave, numa voz que, segundo Marta, “todas as pessoas têm guardada na garganta, reservada apenas para recordar o que muito amaram e perderam para sempre” (OAM, 132).

¹⁰⁹ Também as personagens que surgem na narrativa como causadoras da aura de secretismo que paira sobre a família (os pais de Marta) adoptam uma atitude de maior distensão, o que significa que os segredos vitimam não só os que são obrigados a mantê-los como também os que os impõem.

A necessidade imperativa de falar esbarra contudo na dificuldade de encontrar as palavras certas, tanto tempo recalçadas e submetidas a uma involuntária contenção:

Leonor quer contar tudo mas é difícil. Durante 13 anos calou o que às vezes tinha vontade de gritar. (...) Leonor quer contar tudo agora. Agora – nesta história onde não há príncipes nem princesas, (...) e que não se resolve com cantigas, juras ou ladainhas, sabedorias herdadas de sua avó. (OAM, 136)

Na antecâmara da revelação, o querer de Leonor não tem tradução imediata no falar. A solenidade do momento obriga a um movimento involutivo da personagem, deduzido nos entreditos do discurso da narradora-protagonista. É o momento em que, a sós com as suas memórias, Leonor apazigua a dor, reconciliando-se com a sua consciência. Falar implica, neste contexto, exorcizar os fantasmas do passado e, assim sendo, Leonor, para além de revelar a verdade à pequena Marta, fala acima de tudo para si. O olhar distanciado da menina permite-lhe perceber que é preciso deixar Leonor soltar a voz e, por isso, submete-se voluntariamente a um silêncio que poderíamos classificar, portanto, como *emoldurante* (cf. Rodrigues, 2006: 100), porque propicia a comunicação empática com o outro, estabelecida nos interstícios da palavra:

Deixo Leonor falar. Sei como Leonor precisa hoje de dizer tudo o que calou durante tantos anos. Mesmo que eu não entenda a razão de ser de todas as palavras, é preciso deixá-la falar o tempo que ela quiser. (OAM, 138)

O silêncio do eu sinaliza desta forma o profundo respeito pelo outro. Calar-se não é, neste contexto, um sinal de desistência, uma vez que o sujeito se silencia para ouvir o outro, para o deixar iluminado em cena, a sós com “(...) tudo o que trouxe engasgado na garganta estes anos todos” (OAM, 145). Ora, é justamente essa atitude de descentramento do eu que permite e garante a verdadeira comunhão com o outro, libertando-o das amarras que lhe foram impostas.

Mas também para Marta a revelação se institui como uma forma de se libertar dos fantasmas do passado. Finalmente na posse das informações que lhe permitem

compreender o significado das palavras interditas (*Grande Fatalidade e Outra-Pessoa*), Marta vê por fim concluído o seu percurso de busca. A aproximação entre mãe e filha, que decorre da revelação feita por Leonor, parece indiciar, como a própria Flávia refere, que “(...) o estilhaço já saiu do [seu] coração]” (OAM, 156), mas, se é certo que o passado foi definitivamente resgatado, já o final em aberto coloca reservas quanto ao futuro. Refere, a propósito, Isabel Vila Maior: “Si le roman se clôt par rapport au passé, l’avenir s’avère également problématique, quoique tous les espoirs soient permis” (Vila Maior, 2003: 425).

Porém, o silêncio instaurado pela página em branco não sinaliza, neste contexto e em definitivo, o fecho semântico da narrativa, uma vez que desafia o leitor, convidando-o a preencher o vazio e a imaginar o que fica *por dizer*. Antecipando cenários e possíveis trajectórias de vida para as personagens, o leitor apropria-se, uma vez mais, da história lida, tornando-a sua. Essa legítima (e desejável) apropriação fecha o círculo, desapossando o autor da sua obra, tal como António Torrado, um dos autores de maior projecção no domínio da Literatura para Crianças em Portugal, sublinha num tom aparentemente confessional:

Da minha história, sussurrantemente escrita, vai apropriar-se o meu desconhecido auditor-leitor e incorporá-la na sua memória e chamar-lhe sua. A minha história vai ter tantos donos quantos os meus leitores. E eu ralado...(Torrado, 2002: 216).

O protocolo de leitura que aqui se estabelece entre autor e leitor provável reveste-se de grande significado: por um lado, e fazendo activar o princípio da verosimilhança, o autor assume confessionalmente que a história (ou a obra) é *sussurrantemente escrita*, expressão que sublinha o carácter privado e secreto que envolve o acto de escrever; por outro, o registo coloquial presente na sua última afirmação funciona como mais uma estratégia de captação do público-alvo, pela linguagem e pelo tom utilizados. O autor, como parece notório na expressão *E eu*

ralado..., finge não se importar com o facto de os seus leitores se apropriarem das histórias que escreve, mas o que o leitor interpreta por detrás dos não-ditos, no espaço silencioso que as reticências inauguram, é que é essa precisamente a sua vontade.

3.4. Encontro eloquente à margem do dito: a retórica do silêncio e a gestualidade da ternura

Regra geral, a comunhão com o outro pressupõe, como vimos, no *corpus* seleccionado, a existência de relações interpessoais e intergeracionais anteriores ao tempo da narrativa. Preferencialmente pela memória subjectiva das narradoras adolescentes, o leitor tem acesso, de forma indirecta e diferida, a esse tempo e às manifestações de afecto então estabelecidas entre as meninas e as suas figuras de vinculação.

Com efeito, resgatando do passado os sinais exteriores da comunhão positiva entre o eu e o outro, os discursos plurais das narradoras adolescentes incorporam e reproduzem mimeticamente palavras, gestos e silêncios que terão estado na origem da relação empática estabelecida entre os sujeitos nela envolvidos. É, pois, pelo olhar privilegiado dos mais novos, e, portanto, a partir de um ponto de vista particular, como vimos anteriormente, que se dá a conhecer o passado e que se percebem as implicações de uma ligação emocional precoce com outrem na construção da personalidade do ser em formação.

Aliás, devido à especificidade deste subsistema literário, que impõe a visão subjectiva da personagem adolescente por forma a atingir o potencial receptor juvenil e a orientar a leitura (cf. Blockeel, 2001: 141), o leitor raramente tem a possibilidade de aceder ao ponto de vista e à interioridade dos adultos. O silenciamento das personagens adultas adquire particular relevância nos casos em que estas são objecto de uma

valorização negativa por parte das protagonistas (e, por detrás delas, dos autores que as configuram). Intencionalmente silenciadas e frequentemente impedidas de manifestarem as suas emoções, as suas angústias e os seus dilemas pessoais e familiares, essas personagens gravitam em torno das principais e são apresentadas a partir do seu ponto de vista interior e subjectivo, porque o que se pretende nas obras é justamente dar relevo e protagonismo a personagens que, tradicionalmente, nunca os tiveram, na sociedade e na literatura. Nesse sentido, a falta de isenção que caracteriza os discursos plurais das adolescentes institui-se, neste contexto, como uma estratégia narrativa e textual com o propósito genérico de orientação (ou manipulação) do leitor.

Com efeito, condicionado à partida pelo olhar emotivo das narradoras protagonistas, que funciona como “(...) um poderoso mecanismo de persuasão” (Blockeel, 2001: 140), o leitor, consciente ou inconscientemente, deixa-se envolver, comungando da simpatia ou da antipatia das narradoras pelas personagens que com elas interagem, o que significa que os mecanismos convocados são claramente de base afectiva e emocional, e não apenas intelectual.

Percebe-se desta forma que as manifestações de afecto que surgem nos textos seleccionados decorrem de uma relação interpessoal anterior à própria narrativa, o que facilita o processo de comunicação entre as personagens. Não sendo necessária uma particular acuidade na decifração da retórica do dito e do *por dizer*, imprescindível num encontro do tipo inaugural¹¹⁰, as personagens têm, no presente, uma mobilidade

¹¹⁰ De facto, nas situações em que ainda não existe um relacionamento prévio, as impressões causadas, sendo da ordem do empírico, não são por isso objectiva e racionalmente explicáveis, mas as suas repercussões no futuro das relações comunicativas com os outros parecem inquestionáveis. A aproximação gradual entre sujeitos envolvidos nessa primeira forma de comunicação empática far-se-á, gradativamente, pela inclusão de outros mecanismos, verbais e não verbais, que ajudam a confirmar as primeiras impressões. Erving Goffman refere justamente que “(...) as primeiras impressões são importantes” (Goffman, 1989: 19) na vida quotidiana, condicionando a qualidade das interacções intersubjectivas futuras.

acrescida, comportando-se com maior naturalidade entre si e expressando livremente as oscilações do seu sentir individual.

Deste modo, a comunhão com o outro traduz-se, nas obras em estudo, preferencialmente na adopção de uma gestualidade de ternura que sinaliza o grau de afectividade que une as personagens e que se concretiza, sobretudo nos momentos de maior intensidade dramática, à margem do dito. Aliás, a palavra pode corromper ou adulterar o instante de plenitude significativa em que o eu e o outro comunicam silenciosamente a veracidade do seu sentir, como afirma Isabel Rodrigues, na sua obra *A Palavra Submersa*:

A comunhão do sujeito com um outro eu (...) é acompanhada de um silêncio simultaneamente emoldurante e fundador: emoldurante porque o silêncio ele próprio propicia essa comunicação sem palavras a que dá origem a comunhão do eu com o outro e fundador porque, numa comunicação construída à margem da palavra (porque dela em realidade não necessita), qualquer palavra proferida inviabilizaria a eficácia comunicativa do acto em si. (Rodrigues, 2006: 100)

Com efeito, frente a frente com o outro, num silêncio que ambos sentem como expressivo e eloquente, os sujeitos deixam-se envolver pela loquacidade do não dito. O silêncio é então vivido como um instante de comunhão positiva porque, em verdade, não são precisas palavras para cada um dizer o que lhe vai na alma, como sublinha Marta, a protagonista de *Os Olhos de Ana Marta*: “(...) bastava olhar para dentro dos seus olhos [de Leonor] para perceber tudo” (OAM, 14). Se o olhar é, como afirmam em registo metafórico Courtine e Haroche, “(...) o sítio da superfície em que transparece o homem interior (...)” (Courtine e Haroche, 1995: 59), *olhar para dentro dos olhos* do outro significa, neste contexto, aceder metonimicamente à sua interioridade e aos seus estados de alma mais profundos.

Desta forma, o entendimento silencioso entre as personagens, potenciado pela força expressiva do olhar, assume-se como a expressão sublimada da comunhão

positiva com o outro, sendo frequentes vezes acompanhado por gestos de afecto que incluem o contacto físico, como abraçar, passar a mão pelo cabelo, acariciar ou colocar a cabeça no colo do outro. Sublinha-se, dessa forma, no interior dos textos, a dimensão corporal dos afectos e não apenas a intelectual.

Decifrar a retórica do gesto não parece difícil neste contexto, uma vez que, aparentemente em qualquer cultura, tocar o outro é um sinal exterior de afectividade ou simpatia¹¹¹. No entanto, o contacto físico parece ser mais frequente entre adultos e crianças do que entre adultos, uma vez que o código social os obriga a uma retracção e a uma contenção da emotividade. De facto, na cultura ocidental, entre adultos, gestos e palavras parecem reger-se por uma lógica de pudor, como se verbalizar ou de outra forma expressar o afecto diminuíssem quem o manifesta exteriormente.

Na realidade, estudos recentes na área da psicologia social, realizados por Sidney Jourard e Ray Birdwhistell e referidos por Flora Davis, comprovam que o contacto físico vai rareando à medida que as crianças crescem, fruto de uma aprendizagem social que impõe restrições ao ser em crescimento:

A medida que el niño crece, aprende que hay objetos, y partes de su propio cuerpo y del de las otras personas, que se pueden tocar y otras que no. (...) A la edad de cinco o seis años, en nuestra sociedad, los niños comienzan a tocar y a ser tocados cada vez menos. (Davis, 1996: 177)

Nas obras em estudo, essa tendência manifesta-se sobretudo entre pais e filhos adolescentes. Apesar de existirem excepções, regra geral os pais não demonstram o seu afecto de forma espontânea e natural, obrigando implicitamente os mais novos a retraírem também o gesto de ternura e a silenciarem-se. Em *O Álbum de Clara*, por exemplo, o momento em que a mãe penteia a sua filha em silêncio é vivido com

¹¹¹ Refere contudo Flora Davis que, em determinadas situações impessoais, quando não existe essa ligação afectiva privilegiada, o contacto físico pode ser sentido como uma intromissão do outro na esfera de territorialidade do eu, especialmente em algumas culturas como a norte-americana, a britânica ou a alemã, que tendem, na perspectiva da autora, para uma certa *descorporização* (cf. Davis, 1996: 180).

particular intensidade pela protagonista, precisamente pelo facto de a demonstração de afecto ser rara entre ambas:

Seguindo as instruções da filha, Maria Edite lá começou a penteá-la, com a ajuda do secador. Observando o que ela fazia, Clara pensou que, na realidade, aquela era a forma que a mãe tinha de lhe dar mimo. (...) Clara teve, então, vontade de lhe dizer quanto admirava aquele dom e quanto apreciava aquele esforço da mãe para lhe deixar o cabelo como ela gostava; contudo, não soube bem que palavras usar. (AC, 107-108)

O narrador dá conta do estado emotivo de Clara e do dilema entre dizer e não dizer que *admirava aquele dom e o esforço da mãe para lhe deixar o cabelo como ela gostava*. No seu íntimo, Clara percebeu intuitivamente a dimensão afectiva do gesto materno, percebeu que *aquela era a forma que a mãe tinha de lhe dar mimo*, porque pentear os cabelos de alguém é, para Chevalier e Gheerbrant, “(...) um sinal de atenção (...) é embalar, adormecer, acariciar (...)” e “(...) deixar-se pentear (...) é um sinal de amor, de confiança, de intimidade” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 139. No entanto, a estratégia discursiva encontrada pelo narrador de *O Álbum de Clara* para reproduzir as palavras da personagem epónima faz pressupor a inexistência de outras formas de a mãe exteriorizar a ternura pela filha adolescente.

Apesar da raridade na demonstração do afecto (ou por causa dela), o instante é vivido em plenitude e nem a barreira silenciosa instalada entre mãe e filha, neste momento de particular comunhão, impossibilita o encontro eloquente entre ambas, à margem do dito. Reportando-se ao caso concreto do contexto analítico, Tito Cardoso e Cunha, no seu ensaio “A loquacidade do silêncio”, considera que esta impossibilidade de se dizer a palavra resulta de um “(...) um silêncio nascido do conflito entre forças igualmente poderosas e que mutuamente se anulam. Um silêncio concentrado, obsessivamente (uni)vertido sobre o que se não diz, mas bloqueado pelo poder das forças em confronto” (Cunha, 2003: 71-72).

No entanto, a situação ocorre também fora do quadro da experiência analítica, ao nível dos relacionamentos interpessoais não sujeitos a intervenção clínica. Entre Clara e a mãe, por exemplo, o silêncio traduz a conflitualidade em que o eu e o outro se encontram na sequência de uma inibição que bloqueia a verbalização do afecto mútuo. No entanto, é um silêncio ambivalente, uma vez que comunica a evidência do que ficou por dizer. Por isso, neste contexto interaccional, a par da demonstração de afecto concretizada pelo gesto, o silêncio é eloquente e fecundo, instituindo-se como um substituto (in)voluntário da linguagem verbal.

A loquacidade do não dito e da gestualidade da ternura está presente também, embora de forma pontual, em obras como *Gosto de Ti. R.* (101), *A Lua Não Está à Venda* (166), *Rosa, Minha Irmã Rosa* (30, 108) e *Os Olhos de Ana Marta*, especialmente nos momentos de maior intensidade dramática vividos entre as meninas-adolescentes e as figuras parentais.

Assim, entre Mariana, a protagonista de *Rosa, Minha Irmã Rosa*, e o pai, a aproximação física e afectiva adquire particular relevância e significado quando, perante a gravidade da doença da pequena Rosa, hospitalizada devido a uma pneumonia, pai e filha se reconfortam através do gesto e de um silêncio paradoxalmente ensurdecador. A este propósito, Tito Cardoso e Cunha sublinha que há “(...) uma dor que se exprime no silêncio [e que] é esse mesmo silêncio que costuma ser o mais eloquente, senão mesmo o mais gritante” (Cunha, 2003: 71). Curiosamente, ou talvez não, é Marta quem vai ao encontro do pai, devagar, para não perturbar a sua dor:

Vou até à sala, devagar.

Conto as pontas de cigarro no cinzeiro: um maço inteiro ali roído até ao filtro, num silêncio que faz mais barulho do que todas as trovoadas.

Penso que a Rosa pode morrer mas não lhe quero falar nisso. Nem lhe quero fazer mais perguntas. Ia assustá-lo ainda mais, e

eu acho que os filhos se inventaram para proteger os pais de todos os perigos, de todos os receios.
Por isso passo a mão pela sua cabeça e vou sentar-me ao pé dele a fazer fichas de matemática. (RMIR, 108)

O silêncio gritante do pai, um *silêncio que faz mais barulho do que todas as trovoadas*, emudece Mariana. A menina compreende que qualquer palavra pronunciada nesse momento de extrema vulnerabilidade adensaria a angústia do ser desprotegido e assustado que tem à sua frente. Por isso, silencia o que lhe vai na alma, porque, como ela própria afirma, *os filhos se inventaram para proteger os pais de todos os perigos, de todos os receios*. Invertem-se deste modo os papéis, desmistificando a imagem do adulto controlado e invulnerável. Às crianças é atribuída uma função protectora, mas proteger o outro significa, no caso específico de Mariana, esquecer-se de si e passar por cima da própria dor, sendo que tal atitude de descentração não é vulgar numa menina de dez anos, também ela assustada e aturdida.

O encontro entre ambos potencia, desta forma, o surgimento de naturais gestos de ternura entre pai e filha, que se acariciam como *há muito tempo não faziam*: “Continuo sentada ao colo do pai, sem dizer nada. Ele também não fala, mas passa a mão pelo meu cabelo, como eu gosto que ele faça e como ele há tanto tempo não fazia” (RMIR, 113). Não são necessárias palavras nesse momento de plenitude para cada um demonstrar o quanto gosta do outro e o quanto sofre por Rosa. Os sentimentos comuns por um outro ser frágil e vulnerável que amam fá-los aproximarem-se ainda mais: a menina, procurando aplacar a sua angústia e, simultaneamente, reconfortando o pai em sofrimento, aninha-se no seu colo; o pai, passando a mão pelo seu cabelo, tranquiliza-a, apazigua a sua dor profunda e demonstra-lhe, nesse instante de particular comunhão, não haver razões para ela própria se sentir desprezada¹¹². Nem um nem outro falam,

¹¹² Até esse momento, Mariana manifestara repetidamente, ao longo da narrativa, o ciúme que sentia pela irmã recém-nascida: “(...) por agora é impossível conversar nesta casa. Anda tudo à volta da minha irmã, todas as conversas começam ou acabam nela” (RMIR, 29).

mas o silêncio expressivo que acompanha os seus gestos de ternura diz mais do que todas as palavras que poderiam ser ditas num momento tão doloroso para ambos.

O mesmo sucede entre Marta e Flávia, em *Os Olhos de Ana Marta*, quando, no final da narrativa, mãe e filha se encontram face a face, depois de um longo período de desencontro afectivo entre ambas, provocado pela distância auto-imposta pela mãe em consequência da perda traumatizante da outra filha. O silêncio que emoldura esse encontro adensa o clima de dramaticidade emotiva em que as personagens se encontram:

O quarto está silencioso.

Flávia olha-me assim que abro a porta, enterrada, como sempre, no seu cadeirão (...). Avanço muito devagarinho, para que as tábuas do chão não ranjam, para que nenhuma crise agora se achesse entre nós as duas.

Espero que ela diga alguma coisa.

Tenho medo de dizer alguma palavra despropositada, se for eu a começar. Acontece-me sempre isso.

(OAM, 152)

Tal como Mariana, Marta não sabe o que dizer perante a figura fragilizada que tem à sua frente e, por isso, também como Mariana, caminha devagar na sua direcção, para que nenhum barulho se interponha entre ambas, para que nenhuma crise estale e quebre a magia do encontro; Flávia, por seu lado, limita-se a fixar a menina, como se o seu olhar fosse o primeiro e sinalizasse o renascer da personagem em presença da filha, que a observa em silêncio. A palavra é supérflua nesse momento de particular comunhão, funcionando inclusivamente como uma ameaça, porque, como assinala Cardoso e Cunha, nesses instantes de intensidade dramática, “(...) quando alguma palavra porventura escapa, será sempre fragmentária, tortuosa e torturada” (Cunha, 2003: 71). No seu discurso interior, Marta manifesta esse receio de interromper a loquacidade do silêncio, afirmando ter *medo de dizer alguma palavra despropositada*.

Em alternativa ao por dizer, a força expressiva do olhar nesse encontro (simbolicamente o primeiro, porque nunca antes a mãe tinha *visto* a filha enquanto Pessoa, e último, porque é ele que marca o fecho da narrativa) adquire o valor de uma revelação: “(...) a palavra retira-se para deixar o lugar à força imediata do olhar e à evidência dos signos, ou da linguagem gestual, mais abrangente e unitária do que qualquer tentativa de verbalização” (Carreto, 1996: 306). De facto, em presença da filha que durante tanto tempo recusou enfrentar porque lhe fazia lembrar a Outra-Pessoa, a mãe descobre (aceita) finalmente que Marta não é Ana Marta e olha-a silenciosamente com um olhar demorado e perscrutador. Marta retribui porque, na verdade, até esse momento, jamais tinha visto em Flávia a Mãe que no mais íntimo de si apenas idealizara:

Mas durante minutos (ou seriam horas? ou seriam anos? ou seriam séculos?) ficámos as duas só a olhar uma para a outra, como se, por qualquer razão, quiséssemos decorar o nosso rosto, a maneira como estava penteado o nosso cabelo, a cor do vestido que na altura tínhamos. (OAM, 152)

“Filtrado pelas vivências subjectivas da personagem (...)” (Reis e Lopes, 1990: 387), o tempo psicológico faz suspender a cena, envolvendo as personagens num mutismo pleno de pregnância significativa. Aos olhos da menina, o momento parece desdobrar-se, arrastar-se no tempo, tal como o recurso à enumeração gradativa, em registo hiperbólico (minutos, horas, anos, séculos), evidencia. As coordenadas espaço-temporais tornam-se fluidas: o aqui e o agora, filtrados pela capacidade perceptiva da narradora-protagonista, disseminam-se noutros espaços e, sobretudo, noutros tempos, eternizando o momento em que mãe e filha finalmente se encontram face a face. Por isso, metamorfoseado pela personagem adolescente, esse momento, particularmente fecundo por tudo aquilo que não diz, enfatiza *a dimensão humana do tempo e as suas virtudes semânticas* (cf. Reis e Lopes, 1990: 387).

Após a surpresa do (re)encontro, mãe e filha rendem-se por fim ao amor que as une, manifestando pelo gesto, mais do que pela palavra, o que lhes vai na alma. Como afirma Clamote Carreto, “(...) a voz (ou a linguagem) do corpo toma assim (...) o lugar da palavra, superando-a ou, de algum modo, invalidando-a à partida” (Carreto, 1996: 303): “Deito a cabeça no seu colo [da mãe]. (...) A mão de Flávia afaga o meu cabelo, e não quero pensar em mais nada” (OAM, 154).

Deitar a cabeça no colo do outro significa, neste contexto, pedir protecção e carinho, resgatar para si a atenção de quem andava disperso e ausente. A reacção positiva do outro - *passar a mão pelo cabelo* do sujeito desamparado - é um sinal de redenção de quem finalmente se redime do passado. Nada mais interessa nesse instante de plenitude, nesse instante em que, excluídas do mundo exterior, mãe e filha se concentram na “silenciosa comunicação com o Outro” (Rodrigues, 2006: 102).

Pelo exposto se compreende que, nas obras em estudo, apesar de os gestos de ternura serem mais frequentes e naturais entre as meninas-adolescentes e as figuras de vinculação secundária, e de se registar entre pais e filhos a tendência para a contenção do afecto e para a incomunicabilidade, várias excepções apontam para a existência de momentos pontuais de proximidade física e afectiva entre as narradoras-protagonistas e os seus progenitores, como se regista também, por exemplo, em *A Lua Não Está à Venda* (166).

Precisamente pelo facto de as demonstrações de afecto serem aparentemente raras, porque submetidas a uma lógica anti-natural de contenção, qualquer gesto de ternura é sentido pelas meninas-adolescentes como particularmente relevante e significativo, fazendo pressupor que, apesar de nem sempre encontrarem respostas para as suas inquietações e para os problemas existenciais decorrentes do período da vida em que se encontram, as personagens não estão completamente desamparadas. Os pais

podem não expressar da melhor forma (ou com a frequência desejada) o seu afecto pelas filhas adolescentes, mas nos momentos de maior densidade dramática encontram em si os mecanismos (verbais ou não verbais) de exteriorização do carinho que durante muito tempo, por imperativos de ordem pessoal ou social, foram recalcando.

A comunhão com o outro, preferencialmente estabelecida entre jovens e adultos, como vimos, em situações comunicativas do tipo presencial, e, entre jovens, pela mediação da escrita, como veremos de seguida, assume-se, desta forma, como um indicador positivo na relação interpessoal e intergeracional, atribuindo uma dimensão optimista às narrativas especificamente endereçadas ao público juvenil nos finais do século XX.

Capítulo III

Poética da Escrita:
uma retórica da intimidade

1. Novas modalidades de escrita: a explosão intimista

O narcisismo que caracteriza a época contemporânea, como assinala Gilles Lipovetsky, “(...) não designa apenas a paixão do conhecimento em si, mas também a paixão da revelação íntima do Eu, como o testemunha a inflação actual das biografias e autobiografias (...)” (Lipovetsky, 1989: 61), mas também de diários, memórias e narrativas epistolares. Ora, precisamente, a tendência intimista que domina a literatura para jovens no final do século XX, caracterizada pela amplitude temática que vai do movimento introspectivo e reflexivo à abertura ao exterior, traduz-se, em termos genológicos e formais, na adopção de novas modalidades de escrita mais adequadas à livre expansão da subjectividade enunciativa, notando-se, no período em estudo, a preferência por obras de profundo sentido pedagógico, filosófico e intimista.

Nesta linha, a incursão bem sucedida pelas práticas diarística e/ou epistolar, onde um sujeito de escrita se dirige especularmente a si próprio, numa tentativa de decifração do mistério da vida e do crescimento, ou a um outro intratextual, convertido não raras vezes em interlocutor mudo sem capacidade de resposta, cristaliza definitivamente a tendência intimista apenas esboçada nos romances de narração autodiegética. É o que acontece, por exemplo, em *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*, de Luísa Ducla Soares (1994), *A Lua de Joana*, de Maria Teresa Maia Gonzalez (1994), *Diário Secreto de Camila* (1999) e *Diário Cruzado de João e Joana* (2000), ambos de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada¹¹³.

De facto, tais obras, marcadas por um egocentrismo enunciativo que decorre da centralidade de um eu em permanente exercício de auto-análise, configuram-se como

¹¹³ Como se pode verificar pela data de publicação das obras referidas, é justamente nos anos 90 que essa prática intimista adquire maior pujança no quadro da Literatura para Jovens em Portugal. O ano de 94 é, a esse nível, marcante, pela publicação de duas obras incontornáveis: as já referidas *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)* e *A Lua de Joana*.

narrativas de certo modo inovadoras no quadro da literatura para jovens, apesar de algumas obras diarísticas para a infância ou juventude publicadas anteriormente, como *Diário duma Criança*, de Ana de Castro Osório, em 1908, ou *O Diário de Joaquina*, de Noel de Arriaga, em 1961, constituírem um legado de inestimável valor para a literatura de potencial recepção juvenil finissecular. Contudo, tanto na forma como no conteúdo existe um considerável desfasamento entre as obras de Ana Osório e de Noel de Arriaga, reflectindo os ideais pedagógicos, sociais, culturais, políticos e ideológicos do seu tempo – o regime salazarista –, e as de Luísa Ducla Soares, Maria Teresa Maia Gonzalez, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada, publicadas em plena democracia.

Com efeito, a opção por novas modalidades de escrita, de índole diarística ou epistolar, a que certamente não será alheio o sucesso editorial de *O Diário Secreto de Adrian Mole aos 13 anos e ¾*, de Sue Townsend, publicado em língua inglesa em 1982 e traduzido no nosso país por Miguel Carvalho de Moura, demonstra a vitalidade da produção literária para os mais jovens no Portugal democrático de fim de século XX, permitindo dar voz a sujeitos textuais adolescentes que, na primeira pessoa, evidenciam os meandros da sua intimidade em textos fragmentados e descontínuos, criticando, simultaneamente, a mentalidade e os modos de actuação dos mais velhos¹¹⁴.

No entanto, nem sempre os títulos são suficientemente esclarecedores quanto à natureza genológica das obras. Se é certo que em *Diário de Sofia & Cª (aos 15 anos)*, *Diário Secreto de Camila* e *Diário Cruzado de João e Joana* os títulos enfatizam a (suposta) condição diarística das obras, no caso deste último a indicação paratextual insinua também o hibridismo fundacional deste *Diário Cruzado*, a meio termo entre o diário e a novela epistolar, como é sugerido, por um lado, pelo substantivo *Diário* e, por

¹¹⁴ As sucessivas reedições que as obras, sobretudo as de Luísa Ducla Soares e Maria Teresa Maia Gonzalez, têm tido em mais de uma década sinalizam o grau de adesão do público juvenil e o seu interesse pela leitura de narrativas intimistas que favorecem uma provável identificação entre personagens e leitores.

outro, pelo adjectivo *cruzado* bem como pelo grupo preposicional *de João e Joana*. Pelo contrário, em *A Lua de Joana*, narrativa epistolar com características muito específicas, como veremos, o título omite qualquer alusão à epistolaridade que preside a toda a orquestração da narrativa, aumentando dessa forma o grau de imprevisibilidade da leitura.

No entanto, esta tendência intimista não se manifesta apenas nos diários ficcionais e nas novelas filiadas na matriz epistolar. Aliás, como vimos no capítulo anterior, a opção preferencial pela narração em primeira pessoa é um traço visível desse intimismo, colocando no centro das narrativas sujeitos textuais adolescentes que, através do seu ponto de vista e de um discurso gerado no seu interior, legitimam não apenas a sua voz singular mas a da geração a que pertencem.

Para além disso, a literatura para jovens incorpora igualmente, nesses contextos ficcionais, textos epistolares que, constituindo embora uma excepção nos universos romanescos que os acolhem (cf. Rodrigues, 1999: 2) e os emolduram, permitem o acesso do destinatário intratextual (e do leitor) à intimidade silenciosa do sujeito (cf. Rodrigues, 2006: 130), aqui revelada e mimetizada pela escrita, como é o caso de *Lote 12-2º Frente, Úrsula, a Maior, Uma Questão de Cor, Gosto de Ti. R.* ou *Doçura Amarga*. Do mesmo modo, situações há em que os sujeitos textuais manifestam discursivamente a necessidade de escreverem diários e de aí deixarem gravadas as circunstâncias do seu existir, como se regista, a título exemplificativo, em *O Álbum de Clara* ou *Sobre a História dos Meus Pais?*, embora os textos, quase sempre evocados, raramente sejam dados a conhecer ao leitor na tessitura narrativa.

A escrita institui-se assim como modalidade enunciativa privilegiada para a explanação e a afirmação da interioridade individual, recorrendo os sujeitos a um registo confessional e intimista que se assume como estratégia paradoxal de ocultação e

de revelação do dizer. Na realidade, apenas alguns eleitos (e obviamente o leitor) conseguem penetrar nessa intimidade, seja porque são interpelados pelo sujeito nesse sentido (no caso dos destinatários intratextuais das cartas) seja porque os textos, apesar de encenarem situações de pretensa privacidade, constituem matéria ficcional com o nítido propósito de convocar implicitamente o leitor para a leitura sensível das obras¹¹⁵.

Deste modo, o percurso investigativo a efectuar doravante, sustentado por critérios de proximidade genológica dos textos, incidirá essencialmente na análise comparativa de obras dominadas por esse pendor intimista que o recurso à escrita confessional potencia, embora frisando o sentido comunicativo de que as palavras e os silêncios se revestem nos contextos interpessoais marcados pela distância física entre interlocutores e naqueles em que a ausência de um destinatário intratextual permite, ainda assim, o diálogo interiorizado do eu consigo próprio ou com um leitor estatutariamente tornado seu confidente.

2. Escrita diarística: o palco privilegiado do eu

2.1. A exemplaridade da voz singular

Reconhecida por aspectos formais como o fragmentarismo, o imediatismo, a descontinuidade, a narração intercalada e não-retrospectiva ou a confidencialidade, como os estudos de Philippe Lejeune e Béatrice Didier demonstraram em particular nos

¹¹⁵ Embora a outro nível, merece também destaque o facto de em algumas obras se problematizar metafictionalmente o próprio processo de escrita. Refiro-me a *Caderno de Agosto* e a *O Guarda da Praia*, em que, por motivos diferentes, esse processo redaccional que envolve a escrita de um romance ou de um caderno de notas é desconstruído pelos sujeitos textuais que têm a seu cargo justamente essa tarefa. Nessas obras, o prazer de escrever, expresso em particular pela narradora de *Caderno de Agosto*, contrasta com as dificuldades que antecedem (e acompanham) o exercício da escrita no caso da personagem adulta de *O Guarda da Praia*, uma escritora que, tendo elegido uma praia deserta para se dedicar à escrita de um romance, se vê confrontada com a presença de um amigo inesperado que a fará distrair-se e interromper frequentes vezes o seu trabalho. A escrita assume-se desta forma como objecto de reflexão no interior dos textos, numa estratégia compositiva e romanesca que, não perdendo de vista o potencial receptor juvenil, atribui às obras um claro estatuto comunicativo.

anos setenta (cf. Lejeune, 1975: 14; Didier, 1976: 9), a prática diarística, ficcional ou de fundo autobiográfico, apresenta-se como uma forma de comunicação monologal traduzindo o gesto compulsivo e incessantemente recomeçado de o sujeito transferir a sua interioridade e a sua circunstancialidade para dentro da escrita. Fá-lo invariavelmente ao ritmo dos dias, registando por vezes com extrema minúcia pormenores do seu quotidiano, em jeito de balanço, ou plasmando na superfície textual os contornos do seu existir, atribuindo aos fragmentos uma clara dimensão introspectiva. Em qualquer dos casos, essa prática é comparável ao exercício do exame de consciência e da auto-análise, na medida em que o sujeito vai compondo diariamente uma imagem de si que lhe permitirá caminhar no sentido de uma maior consciência da sua individualidade. Deste modo, o diário pode ser considerado o espelho (cf. Neto, 2006: 43), onde o eu se projecta e continuamente se revê, qual Narciso debruçado sobre as águas em movimento¹¹⁶.

Percebe-se assim que “(...) o gesto diarístico decorre de uma necessidade de comunicação do *eu* consigo mesmo (...)” (Rocha, 1992: 29), o que explica em parte a natureza confidencial e silenciosa dos textos escritos na primeira pessoa, mas, no caso dos diários ficcionais, o diálogo interiorizado do eu consigo próprio é facultado indirectamente ao leitor, aí residindo a meu ver o poder comunicativo das obras. Assim, por detrás da presumível privacidade da escrita, que se institui como outro dos princípios convencionais da prática diarística, o diário ficcional abre-se justamente ao exterior, implicando o leitor na leitura dos textos que se lhe oferecem ao olhar.

¹¹⁶ Aliás, justamente a este propósito, sublinha Clara Rocha: “A imagem reflectida caracteriza-se pela mobilidade, pela oscilação, porque a água em que Narciso se revê é matéria em movimento” (Rocha, 1990: 51). De igual modo, Marcello Duarte Mathias refere que o diarista é um Narciso, “(...) pois que também ele se contempla e se observa contemplando-se. Na impossibilidade de se reconhecer uno” (Mathias, 2001: 174).

Ora, no caso da literatura portuguesa de potencial recepção juvenil, tal estratégia assume-se como particularmente significativa por permitir a projecção identificativa dos eventuais leitores das obras com as personagens de ficção, favorecendo dessa forma a provável comunicação empática entre sujeitos textuais e empíricos.

Assim, tanto o *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)* (1994) como o *Diário Secreto de Camila* (1999), socorrendo-se protocolarmente dos mecanismos contratuais do género - narração intercalada e fragmentária, inscrições temporais delimitadas e com um razoável grau de precisão, propensão para o lirismo confessional, ausência de destinatário e tendência para uma “(...) situação de autocomunicatividade intratextual (...)” (Aguiar e Silva, 1986: 307) -, anunciados no lugar do paratexto e confirmados pela própria arquitectura textual, criam naturais expectativas no leitor quanto à tipologia das obras.

Com efeito, em ambas, o título, assumindo uma clara função remática, inclui a referência ao carácter genológico das obras, aspecto que será confirmado (apenas) no interior do texto de Luísa Ducla Soares pelo recurso insistente à classificação do livro, repetidamente apresentado como um «diário» pela protagonista: “Deram-me este Diário” (DS, 5), “Ah, como é bom não fazer nada. Nem sequer escrever um diário” (DS, 18), “este Diário não é o Diário de Sofia mas o *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)* (DS, 109) ou “Esta é a última página do Diário” (DS, 111).

O deíctico que, de forma recorrente, Sofia utiliza no seu discurso para qualificar o livro, presentificando-o aos olhos do leitor, permite activar o princípio de verosimilhança e adensar o clima de cumplicidade entre a figuração autoral que se assume como entidade demiúrgica da obra e a instância receptora. De qualquer modo, para o leitor não é a questão da autoria que está em causa (até porque a sua competência leitora lhe permite conceber a narrativa, qualquer narrativa do género, como uma

ficção). Pelo contrário, é a própria natureza diarística da(s) obra(s), anunciada no lugar do paratexto e reiterada no discurso, que provavelmente mais estimula a sua curiosidade e a sua apetência pela leitura.

De facto, a inclusão, em ambos os casos, do nome das protagonistas no título, bem como a alusão ao carácter *secreto* do *Diário de Camila*, instituem-se como estratégias paratextuais de antecipação da leitura, criando expectativas sobre o universo textual. Assim, no momento que antecede a entrada no mundo ficcional, a instância receptora prevê o pendor intimista e a confidencialidade dos *Diários*, marcados pela presença obsessiva de um eu que continuamente se reescreve em cada fragmento¹¹⁷.

A arquitectura textual confirma o que os títulos (apenas) anunciam. Com efeito, a estrutura interna das obras obedece aos princípios fundamentais de organização do texto diarístico (narração intercalada, fragmentação diegética, tendência para o confessionalismo, peculiar posicionamento e configuração do destinatário (cf. Reis e Lopes, 1990: 99)), criando a ilusão do real e permitindo atribuir uma pretensa veracidade ao narrado. Efectivamente, a escrita, submetida a uma lógica de intermitência, dá conta das oscilações do sentir e das reflexões das personagens em textos descontínuos e fragmentados, escritos preferencialmente ao fim do dia e no espaço íntimo da sua privacidade.

Legitima-se deste modo a pretensa autenticidade dos fragmentos, já que o sujeito escreve (aparentemente) apenas para si, expondo-se na superfície textual sem qualquer espécie de constrangimento ou pudor. O *efeito de intimidade* (cf. Rocha, 1992: 30) que esse gesto produz funda-se num discurso aparentemente espontâneo e

¹¹⁷ No entanto, tais opções poderão condicionar a leitura e restringir ao público feminino o interesse pelas obras, uma vez que, muito provavelmente, serão as raparigas a procurar no interior dos textos uma identificação possível com as personagens de ficção.

descuidado, que se socorre de formulações linguísticas pouco elaboradas, de teor oralizante, e de um registo coloquial e familiar normalmente utilizado pelos jovens em contextos restritos e em situações comunicativas não formais ou convencionais, o que facilita a comunicação com o provável leitor juvenil.

Registam-se, a este propósito, e a título meramente exemplificativo, algumas das marcas linguísticas e sociolectais que, nas obras, adquirem maior eficácia comunicativa: “(...) prefiro ouvir dois palavrões do que ser tratada por betinha (...)” (DS, 10); “O setôr de desenho (...) é um tipo porreiro (...)” (DS, 11); “A Lúcia [é] prá frentex (...)” (DS, 27); “(...) faço os trabalhos de casa mal e porcamente, quando faço, não sei «raspas», vou ter negas” (DSC, 39); “(...) estivemos na varanda agarrados que nem lapas (...)” (DSC, 45); “Ora estou nos píncaros da lua ora caio na pior das fossas!” (DSC, 75); “Estou completamente gris, tuíra, cinzentóide!” (DSC, 132). Tais exemplos evidenciam o poder criativo da linguagem e a instauração de um nível de língua que estabelece os princípios de uma verdadeira comunhão empática entre sujeitos adolescentes - textuais e empíricos.

Por outro lado, a palavra íntima, a que revela a interioridade do eu e à qual o outro (intratextual) não tem acesso, surge quase sempre em tom de confidência, envolta numa auréola de secretismo¹¹⁸ onde também só o leitor consegue penetrar, intensificando a cumplicidade entre o sujeito enunciativo e a instância receptora. Ora, é precisamente esse sujeito enunciativo que, no primeiro fragmento de *Diário de Sofia*, apresenta ao seu interlocutor implícito – o jovem leitor - as razões da existência do diário que, desde esse instante, é um lugar de encontro entre ambos:

Deram-me este Diário quando fiz anos. Tive tal desilusão quando o desembrulhei, que me apeteceu atirá-lo para o caixote do lixo (...) As suas páginas eram duras de mais para limpar o

¹¹⁸ Abel Barros Baptista dirá que “(...) o diário é, por convenção ou por natureza, secreto, apartado do mundo, resguardado dos outros, numa palavra, *íntimo*” (Baptista, 1997: 65).

rabo mas serviam para escrever bilhetinhos. Atirei-o para o fundo da gaveta. (DS, 5)

Fazendo activar o princípio de verosimilhança, Sofia justifica o facto de ter em seu poder um diário que alguém, cuja identidade é propositadamente elidida, lhe terá oferecido pelo aniversário. O profundo desagrado que Sofia assume ter experimentado no momento em recebeu o presente é manifestado no seu discurso interior através de diferentes estratégias textuais que enfatizam a valoração depreciativa que o sujeito imprime ao objecto oferecido, implicitamente considerado indesejado e sem valor ou utilidade (“As suas páginas eram duras de mais para limpar o rabo” (DS, 5)), mas há aqui uma profunda ironia, associada a um mecanismo de denegação, que lhe vem do facto paradoxal de se usar o Diário para se refutar precisamente a sua utilização.

De entre essas estratégias depreciativas destacam-se o recurso a um léxico com uma carga semântica negativa (*desilusão*), intensificado por expressões em registo coloquial ou familiar (*atirá-lo para o caixote do lixo, limpar o rabo*), e a construção frásica que sustém a subordinada consecutiva (*Tive tal desilusão ... que me apeteceu atirá-lo para o caixote do lixo*). Por extensão semântica, também o sujeito que o terá oferecido é alvo da mesma desqualificação, sendo a sua identidade elidida e dissimulada numa construção depreciativa com sujeito indeterminado (*Deram-me*).

Deste modo, instituindo o leitor como seu confidente, o sujeito revela-lhe, na primeira pessoa, o que só a ele pode revelar. Por isso, a confidência, em tom de desabafo e em registo coloquial, adquire a forma de um pacto de cumplicidade implícito entre sujeito de ficção e um leitor *capaz de cooperar na actualização textual* (cf. Eco, 1993: 58), favorecendo em definitivo a proximidade e a comunhão empática entre ambos.

Mas de que leitor se trata? A estratégia paratextual inscrita na capa de *Diário de Sofia* (simulação irónica de um carimbo censório que faz apelo imediato à nossa

memória colectiva) - «PROIBIDO a professores, pais e outros que tais» - reveste-se de um efeito perlocutório duplamente eficaz, uma vez que, por um lado, parece despertar no público leitor juvenil a apetência pela leitura de uma obra que revela, ainda que através da ficcionalidade, a privacidade de uma jovem de 15 anos (conforme se observa no título) com a qual poderá existir uma identificação sensível; por outro lado, a suposta «proibição» pretende, paradoxalmente, atrair o olhar atento do leitor adulto – objecto de uma valoração negativa por parte de uma figuração autoral juvenil (o que se institui como mais um protocolo de leitura assente no princípio de verosimilhança) –, despertar a sua curiosidade e fazê-lo entrar nesse espaço íntimo de revelação.

Parece, contudo, evidente que é este último que Luísa Ducla Soares pretende atingir, ao longo do texto, através de uma ironia corrosiva, obrigando-o, com a força das palavras, a rever-se no discurso crítico e fortemente modalizado do sujeito de enunciação:

(...) cheguei à conclusão de que também devia haver um SOS pais, para aconselhar essa geração de atrasados. Os paizinhos torturados pelos filhos terríveis (como eles se pintam) falavam a pedir ajuda. Talvez lhes ensinassem que as feras (que somos nós) não se amansam com tabefes, mas com confiança, amor, sentido da liberdade! (DS, 13-14)

O discurso irónico da protagonista do *Diário de Sofia & C^a* desconstrói, por um lado, os modelos educativos e de autoridade parental assentes em princípios retrógrados de autoritarismo e violência e, por outro, a auto-vitimização de que alguns *paizinhos torturados pelos filhos terríveis (como eles se pintam)* se socorrem para desculpabilizar a sua incapacidade em matéria de educação. O diminutivo, neste contexto frásico, e a adjectivação expressiva, aliados à expressão parentética e à utilização do verbo *pintar* em registo familiar, contribuem para imprimir ao discurso da protagonista uma carga irónica altamente produtiva, uma vez que, dessa forma, se evidenciam as divergências e

a impossibilidade de entendimento entre as duas gerações, na perspectiva de um sujeito adolescente configurado como um ser exemplar, como sublinha Isabel Vila Maior:

Le caractère exemplaire de la protagoniste renvoie particulièrement au fait de mettre en question les réactions de ceux qui l'entourent (...), d'évaluer ses attitudes à elle et d'assumer consciemment ses options. (Vila Maior, 2003: 282)

Esse discernimento e essa clarividência permitem a Sofia equacionar mesmo a hipótese de os pais, mordazmente catalogados como uma *geração de atrasados*, poderem ser aconselhados a tratar dos filhos *com confiança, amor, sentido da liberdade* por um serviço permanente de apoio à distância, à semelhança do SOS Criança, em vez de os *amansarem com tabefes*. O recurso ao registo coloquial, neste contexto, serve o propósito de mimetizar, pelo discurso, as prováveis justificações dos adultos, que, assumindo a posição de vítimas, vêm, nos seus *filhos terríveis, feras* por domesticar.

Ora, a inclusão, no discurso irónico da protagonista, de um léxico com conotação negativa associado à adolescência, supostamente utilizado pelos mais velhos, pretende, na perspectiva do sujeito textual, afirmar o seu contrário. De facto, o que se depreende das palavras de Sofia é que os jovens nem são terríveis nem tampouco feras que necessitam de ser domadas: apenas precisam de ser tratados com respeito e carinho.

Assim adquirem todo o sentido as palavras de Clara Rocha quando afirma que “A prática diarística é (...) o lugar dum duplo movimento, de interiorização e de exteriorização” (Rocha, 1992: 29). Efectivamente, a função do diário, no caso específico desta obra, não se limita à explanação da subjectividade do sujeito enunciativo, à dissecação da sua interioridade, visando igualmente atingir os prováveis leitores adultos (os mesmos que, paradoxalmente ou talvez não, surgem evocados no lugar do paratexto) e contribuir para a alteração de atitudes e mentalidades, naquele que pode ser percepcionado como um objectivo pedagógico não despiendo da obra, tal como sublinha ainda, de forma categórica, Isabel Vila Maior: “Il est évident que

l'oeuvre est pédagogique et qu'elle transmet des valeurs, de manière implicite ou explicite" (Vila Maior, 2003: 282).

Essa intencionalidade pedagógica está expressa, subtilmente e sem falsos moralismos, em diferentes momentos do *Diário*, nomeadamente no tratamento de temas como a droga, a sida, a descoberta da sexualidade, a gravidez na adolescência, o planeamento familiar, o aborto, a anorexia, o suicídio, o racismo, a injustiça social, o desemprego, o divórcio, as relações familiares, a educação em geral e o sistema educativo em particular ou ainda a protecção do ambiente. Para além disso, a inclusão pontual, na arquitectura gráfica da página, de números de telefone de organizações de ajuda social (como o SOS Criança, o SOS Sida, o Centro SOS Voz Amiga, o SOS Grávida ou a Linha Aberta (DS, 13-14), a par da reprodução de documentos autênticos sobre o aborto (DS, 62) ou sobre as doenças sexualmente transmissíveis (DS, 67), atribui ao texto um carácter informativo e pragmático que ultrapassa nitidamente o registo ficcional, pelo que, também a esse nível, a obra pode ser entendida como pedagógica.

Na realidade, a inclusão intermitente desses documentos autênticos na textura narrativa fornece ao leitor dados do mundo real, sendo que essa informação, assim disponibilizada, poderá facilmente ser utilizada pela instância receptiva da obra em caso de necessidade. Do ponto de vista pragmático, essa estratégia é ainda mais relevante se se pensar que, apesar das mudanças significativas operadas na sociedade portuguesa no período pós-revolucionário, alguns adolescentes poderão sentir ainda dificuldade em abordar com os mais velhos temas tradicionalmente considerados delicados e constrangedores. Por isso, nas páginas deste *Diário* podem, de alguma forma, encontrar a ajuda que a sociedade nem sempre lhes consegue oferecer, revestindo-se a obra, também a esse nível, de um sentido comunicativo evidente.

Contudo, é no discurso interior da personagem que o jovem leitor poderá reconhecer alguns desses temas, abordados numa linguagem directa e frontal e num teor não moralizante. Na realidade, regra geral, cada fragmento do diário suscita um tema de reflexão por parte da protagonista, podendo ser lido como uma unidade de significação fechada. Porém, a organização sequencial dos fragmentos não é fortuita nem casual. Aliás, o princípio romanesco de estruturação da narrativa permite justamente configurar cada um desses fragmentos como a parte indivisível de um todo, que constitui o universo textual e que encontra na subjectividade enunciativa e nas suas teias relacionais o seu fio condutor¹¹⁹.

De facto, é o ponto de vista da personagem que organiza e unifica os textos dispersos num período temporal que decorre entre 3 de Outubro e 1 de Julho de um qualquer ano não datado historicamente e do qual apenas se pode presumir a contemporaneidade. O tempo da história equivale, portanto, de forma aproximada, ao tempo cronológico correspondente a um ano lectivo, um ano que marca em definitivo o crescimento interior da personagem. Mas esse período encontra-se igualmente investido de uma forte carga simbólica, na medida em que se institui como um tempo central no universo de um adolescente (estudante).

A extensão e a regularidade dos cento e trinta e cinco fragmentos que constituem o *Diário*, distribuídos por dez meses, dependem do ritmo eufórico ou disfórico do sujeito da enunciação. De facto, de Outubro a Dezembro regista-se uma produção crescente de registos, com uma certa regularidade a partir de 25 de Outubro (9 em Outubro, 13 em Novembro e 15 em Dezembro). Segue-se um período de abrandamento nos meses de Janeiro, Fevereiro e Março (10 em Janeiro, 8 em Fevereiro e 9 em Março).

¹¹⁹ A natural tendência do leitor será a de realizar uma leitura dupla, podendo ler apenas os fragmentos, de forma isolada, ou privilegiar a organização interna da obra, ou combinar de forma diferenciada os dois modos de leitura e interpretação da obra.

Com o aproximar do fim do ano lectivo, e consequentemente da própria narrativa, aumenta de modo significativo a produção de registos, sendo que os meses de Abril, Maio e Junho revelam um crescente volume de fragmentos (respectivamente 18, 24 e 28 fragmentos), escritos em vários dias consecutivos ou com um espaçamento diminuto. No mês de Julho, verifica-se uma inversão abrupta desta tendência crescente, existindo apenas a ocorrência de um registo, no dia um, marcando o fecho da narrativa, apesar de a última frase (“Mas a vida continua”) deixar em aberto o devir da personagem e dos seus amigos e familiares:

Esta é a última página do Diário. Acho que ninguém irá oferecer-me outro. Nem eu vou comprá-lo. Aprendi com ele a pensar em mim e nos outros, quase por obrigação. Está aprendido. (...) Cheguei à última linha. O Diário está no fim. Mas a vida continua. (DS, 111)

Deste modo, o sujeito conduz o leitor até à *última linha* do seu Diário, fazendo-o participar indirectamente no processo de escrita. O diário, que no início não tinha para a protagonista qualquer valor ou utilidade, é apresentado, no final, como o resultado de um processo de autognose, concretizado ao longo de um ano crucial e especialmente marcante na vida do sujeito em formação, tal como se depreende das palavras de Sofia: “Aprendi com ele a pensar em mim e nos outros” (DS, 111).

Com efeito, a escrita do eu, submetida a estratégias de descontinuidade e fragmentação, de desdobramento e repetição, possibilitou a construção literária de um sujeito *oscilante e dramático* (cf. Rocha, 1992: 27) que encontrou na prática diarística o espaço íntimo de uma revelação. Na verdade, o exercício especular e reflexivo de constante auto-questionamento e de levantamento de questões filosóficas e ideológicas resultantes do seu crescimento e do confronto directo com os outros favoreceu a consolidação de um quadro valorativo que marca a passagem para um estágio superior

de maturação da menina-adolescente, permitindo-lhe ter uma visão distanciada e objectiva do capital vivencial e emocional que o diário cristalizou:

Cheguei à conclusão de que eu não sou só eu.
Sou uma mistura de mim com a minha família, os amigos, o
cão, a história da droga e tudo o mais.
Por isso este Diário não é o Diário de Sofia mas o

*Diário de
Sofia & C^a
(aos 15 anos)* ¹²⁰
(DS, 109)

O sujeito revela, neste momento, ter adquirido consciência da sua identidade e da relevância das relações interpessoais e intrafamiliares no seu existir, pelo que o diário já não é apenas o seu diário mas *O Diário de Sofia & C^a*, estratégia textual que remete directamente para o título da obra, fazendo activar o princípio de verosimilhança, uma vez que, desta forma, confundindo as leis da ficcionalidade, o sujeito de enunciação assume implicitamente a autoria do texto. No entanto, e para além disso, na expressão “& C^a” inclui-se, também, o conjunto de leitores virtuais e reais que nessa C^a se sentirem solidariamente incluídos, numa estratégia evidente de captação do público leitor da obra.

A partir daqui, o impulso diarístico, involuntário e quase sentido como uma *obrigação*, não tem continuidade, porque o que Sofia aprendeu, como ela própria afirma, “está aprendido” (DS, 111). O processo de aprendizagem está, portanto, na perspectiva do sujeito, concluído, não existindo da sua parte a intenção de comprar outro diário e de prolongar a actividade de escrita. Contraria-se assim o princípio do “incessante recomeço do dizer”[-se] (Rocha, 1992: 26) que caracterizaria a escrita diarística em particular e a actividade autobiográfica em geral e que Clara Rocha equipara à condenação de Sísifo.

¹²⁰ Reprodução da grafia original.

2.2. Escrever o amor: secretismo e confidencialidade

Contrariamente ao que sucede em *Diário de Sofia & C^a*, em que o sujeito textual é impelido à escrita devido às circunstâncias, em *Diário Secreto de Camila* o gesto de (se) escrever é sentido como uma necessidade, uma vez que o sujeito, acometido de uma paixão avassaladora, procura plasmar no discurso as ocorrências do quotidiano e os estados de espírito que decorrem do seu estado de profunda passionalidade (embora também, inevitavelmente, as reflexões sobre problemas relacionados com a família, o grupo circunscrito de amigos e o mundo). Não é de estranhar, portanto, que Camila adopte um registo predominantemente emotivo e auto-centrado, debatendo-se interiormente com os dilemas e as angústias próprias da sua condição de sujeito (feminino) dominado pelos excessos da paixão¹²¹.

De facto, Camila apaixona-se perdida e irremediavelmente por um desconhecido que encontra de forma casual no café (“Foi nesse preciso momento que o vi e fiquei siderada” (DSC, 9)), e a partir desse *momento inaugural* (cf. Barthes, 1998: 120), Camila constrói toda uma cenografia imaginária do outro ao longo dos setenta e um fragmentos que constituem o *Diário*, escritos num período temporal que decorre do dia 2 de Novembro de um ano indeterminado até ao dia 20 de Março do ano seguinte.

À semelhança de *Diário de Sofia*, o modelo de narração intercalada aqui adoptado, que implica necessariamente a descontinuidade e o fragmentarismo dos registos, constitui um dos protocolos do género, dando conta do ritmo interior da personagem e da sua propensão para filtrar os acontecimentos através da sua particular forma de ver e de sentir. A datação das notas, que Clara Rocha considera “(...) um modo

¹²¹ Michelle Perrot atribui inclusivamente às mulheres, numa perspectiva tradicional, um papel de destaque no domínio da escrita intimista. De acordo com a autora de *Uma História de Mulheres*, “(...) correspondência, diário íntimo, autobiografia não são géneros especificamente femininos, mas abrem-se mais às mulheres, justamente pelo seu carácter privado” (Perrot, 2007: 27).

de significar [a] construção fragmentada e sempre recomeçada” (Rocha, 1992: 32), instala, pois, no discurso uma narração intermitente, que depende dos estados de euforia ou disforia do sujeito¹²².

De facto, nos meses de Novembro e Dezembro, respectivamente com vinte e seis e vinte e três anotações, o sujeito eufórico e deslumbrado escreve de forma intensa, regular e compulsiva, fixando na escrita os progressos da sua paixão. A extensão dos fragmentos e a regularidade com que os mesmos são escritos (diariamente, por vezes com duas ou três anotações por dia ou com espaçamentos temporais diminutos) dão conta, nesse período, do processo de ebulição em que se encontra o sujeito e da desordem emocional instalada no seu interior.

Regista-se um abrandamento nos meses seguintes (quatro fragmentos em Janeiro, quinze em Fevereiro, onze em Março), altura que corresponde ao período de internamento hospitalar, em que se opera uma profunda alteração em si: “Estou diferente. Diferentíssima em tudo” (DSC, 106); “Não sei explicar porquê, mas entrar no hospital foi o mesmo que entrar num túnel que me conduziu a outra etapa da vida. (...) Até o Baldaia [o surfista] passou a fazer parte de um mundo recuado, longínquo” (DSC, 113). A alteração, como se depreende das palavras de Sofia, é acima de tudo simbólica e até mesmo iniciática, porque a experiência pessoal acarretou uma maior consciencialização de si nessa nova etapa da sua vida.

A frequência e a extensão dos registos, em menor número e mais reduzidos a partir do mês de Janeiro, decorrem portanto do estado disfórico do sujeito nesse período, um período marcado pela lenta e dolorosa recuperação. O seu olhar, até então obsessivamente direccionado para o Outro, focaliza-se agora em si mesmo, sendo que esse gesto narcísico de ensimesmamento e de auto-contemplação desencadeia um

¹²² Ora, como sublinha Abel Barros Baptista, em qualquer diário é essa ordem do calendário que o condena precisamente à fragmentação (cf. Barros, 1997: 72).

gradual desinteresse pelo Outro: “(...) derramo tristeza por me sentir diminuída. Talvez seja por me ocupar tanto de mim própria que me desinteressei do Baldaia” (DSC, 115).

O tempo, assumindo uma dimensão psicológica, é, pois, filtrado pela subjectividade da personagem (cf. Reis e Lopes, 1990: 387). O sujeito manipula dessa forma os dados do real, inscrevendo no discurso os estados de espírito que o dominam no presente e as memórias de um passado recente, que deseja (ou precisa) preservar. Aliás, o desejo de *se eternizar na escrita* e de *documentar a memória* (cf. Rocha, 1992: 51; 55) é claramente assumido por Camila como um imperativo pessoal e inadiável: “É absolutamente indispensável registrar hoje por escrito tudo o que se passou (...)” (DSC, 111).

Receando a falibilidade e a imprevisibilidade da memória, o sujeito não consegue reprimir o impulso da escrita, fixando indefinidamente, na materialidade do papel, as oscilações do seu sentir. O eu escreve desta forma, e em primeiro lugar, para si, de si, no presente, para organizar as suas ideias e o seu mundo interior, mas também para um outro-eu, porventura mais racional e objectivo, num tempo futuro. Com efeito, o processo inconcluso de autognose que a escrita diarística potencia, reiterado na sucessão dos dias que passam, não permite ao sujeito, no presente, o olhar distanciado que terá no futuro, pelo que o diário se institui como um auxiliador de memória que facilitará ao sujeito, no devir, um eu *sem desejo*, nas palavras de Didier (cf. Didier, 1991: 131), a percepção globalizante de si no período temporal que corresponde aos seis meses relatados. Ora, justamente como refere Béatrice Didier, o tempo, que assim é cristalizado na página em branco, “(...) parece menos irremediavelmente perdido” (Didier, 1991: 18).

Daí a tendência do sujeito para anotar, por vezes com minúcia extrema, os momentos do dia em que escreve. Assim, adjuntos adverbiais como *à tarde*, *mais tarde*,

à hora de almoço, à noite, tarde na noite, de madrugada ou 4 horas da manhã surgem pontualmente nas diversas inscrições que iniciam os fragmentos. A data e a indicação mais ou menos precisa da hora¹²³, que se instituem como um ritual de abertura dos fragmentos, têm, para o sujeito, ávido de precisão, um valor memorativo (cf. Didier, 1991: 171-172); contudo, a inscrição temporal nos registos permite, igualmente, conceber a escrita do eu como uma escrita intimista, que ocorre na esfera da privacidade do sujeito de enunciação, longe do olhar dos outros. Ora, como assinala Marcello Duarte Mathias em *A Memória dos Outros*, o diário é “(...) escrito num deliberado isolamento” (Mathias, 2001: 172).

O diário resulta, pois, nesta obra, da necessidade de comunicação do eu consigo próprio e da tentativa, sempre recomeçada, de se dizer, de encontrar explicações para o seu sentir e para o eclodir da sua sexualidade. Por isso, na procura labiríntica do centro, Camila desdobra-se em múltiplas estratégias de (auto)questionamento e de indagação (“Porquê estas reacções radicalmente opostas?” (DSC, 130); “Por que raio é que eu não nasci assim [inteligente]? (DSC, 28); “Por que é que às vezes me torno bruta e magoo as pessoas de quem mais gosto? (DSC, 86)), estratégias que enfatizam a “(...) luta travada entre um *eu* que se quer conhecer *dizendo-se* e a obscuridade da palavra” (Morão, 1994: 27-28): “Gostaria de encontrar as palavras exactas (...), já tentei e já risquei, não me satisfazem” (DSC, 96); “Não encontro palavras para explicar como reagi” (DSC, 116).

A desordem e o caos interior, que radicam na própria natureza da paixão, conduzem o sujeito a uma escrita descontínua e aparentemente desconexa, feita de avanços e recuos, de alegrias e tristezas, de certezas e indefinições, uma escrita que oscila enfim entre o excesso e a entropia. Roland Barthes, na sua obra *Fragmentos de*

¹²³ Para Didier, a hora indicada nos fragmentos de um diário corresponde sempre ao momento em que o sujeito inicia a actividade da escrita: “L’heure indiquée est toujours celle du départ; jamais, ou très rarement celle de l’arrivée. C’est que le journal n’arrive nulle part : seul, importe vraiment le départ vers ce lointain pays intérieur” (Didier, 1991: 171).

um Discurso Amoroso, sublinha, aliás, as limitações da linguagem quando se pretende escrever (sobre) o amor:

Querer escrever o amor é enfrentar a *desordem* da linguagem: esta terra de loucura em que a linguagem é ao mesmo tempo *muito e muito pouco*, excessiva (pela expansão ilimitada do *eu*¹²⁴, pela submersão emotiva) e pobre (devido aos códigos com os quais o amor a rebaixa e a avilta). (Barthes, 1995: 129-130)

Neste contexto, a escrita do eu, traduzindo as vivências e as experiências sensoriais de um sujeito cindido, à deriva dentro de si próprio, pode ser percebida como um *percurso de labirinto*, como afirma Clara Rocha:

O eu move-se tateante nos corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, avança e volta atrás e procura na escrita o fio de Ariane da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto, ou situar-se no labirinto do mundo. (Rocha, 1992: 54)

A escrita institui-se por isso como uma forma de organizar o seu mundo interior (um *relato arrumador*, na expressão de Camila (DSC, 109)), de lhe descobrir sentidos, de perceber as transformações físicas e psico-emotivas que se vão operando em si e de projectar no devir o encontro desejado com o outro (DSC, 20). O despertar do desejo, como vimos anteriormente, é desta forma assumido no discurso introspectivo da personagem adolescente, que sente necessidade de dar voz ao seu pensamento, encontrando na escrita um espaço privilegiado para a confissão.

Nessa medida, o diário assume, implicitamente, o estatuto de confidente mudo, de fiel e único depositário dos segredos da protagonista, porque o sujeito, não querendo parecer doido ou ridículo, deliberadamente procura esconder do Outro, de outros, as emoções e as contradições do seu sentir: “Se contasse isto, pensavam logo que sou doida. Mas não sou” (DSC,10). Mesmo em relação aos que lhe são mais próximos, a protagonista do *Diário Secreto* manifesta dificuldade em confidenciar os contornos da

¹²⁴ Em itálico, no original.

sua paixão, por recriar a imagem que os outros poderão ter de si, depois da revelação: “Estive quase a contar-lhe tudo [à amiga Marta] a respeito do meu romance com o surfista (...). Mas se ela achava uma estupidez? Não contei” (DSC, 33). Aliás, em toda a narrativa, Camila demonstra essa contradição e esse dilema interior, adiando o momento de dizer:

Tenciono cumprir o pacto que fiz com a Marta e com a Carina mas ainda não posso contar-lhes nada do que me aconteceu. Estou mergulhada num rebuliço de emoções contraditórias, não sei por que ponta hei-de pegar, faltam-me as palavras, enfim preciso de um tempo. (DSC, 153)

Antevendo a reacção dos outros, o sujeito fecha-se dentro de si e da sua linguagem, ocultando e silenciando o sucedido. A dissimulação, que encontra justamente no silêncio a salvação temporária do sujeito, está presente também nas estratégias *voyeuristas* encontradas para espiar o objecto da sua paixão. Na realidade, Camila pretende ver sem ser vista e, por isso, o seu plano passa por observar, de binóculos, da privacidade da sua marquise, os movimentos e os pequenos gestos do surfista e da sua família, no prédio da frente, ou sentar-se discretamente no café frequentado pelos Baldaias, alimentando a sua paixão platónica à distância.

Com o evoluir da narrativa, a imagem obsidante do Outro tende, contudo, a diluir-se, como vimos: “Então afinal? Gosto dele ou foi tudo uma fantasia? Não sei” (DSC, 116). A paixão camuflada pelo jovem desconhecido, que desencadeia o impulso diarístico no sujeito, vai-se esfumando a pouco e pouco para, no final, fazer emergir uma nova forma de desejo, desta vez correspondido, pelo irmão do surfista. O encontro com Afonso acontece simbolicamente em casa da família Baldaia, num espaço durante muito tempo imaginado e espiado pelo sujeito *voyeur*. Desta vez, porém, o acaso facilita o encontro afectivo com o Outro:

Quando escorreguei na cozinha e ele me segurou para eu não cair, houve um roçar de pele que teve efeito de micro-ondas.

(...) Continuávamos presos naquela espécie de abraço forçado, próximos, muito próximos, e os nossos olhos encontraram-se frente a frente, num relâmpago fulminante. Num relâmpago fulminante, num relâmpago fulminante... (DSC, 156)

No discurso retrospectivo do eu, marcado pelo uso do pretérito perfeito e do imperfeito, a experiência sensorial que o *roçar da pele* e o *abraço forçado* provocam no sujeito atordoado produz, metaforicamente, um *efeito de micro-ondas*, expressão que sinaliza o calor da paixão emergente. A intensidade do momento, relatada de forma emotiva pelo sujeito ainda em transe, parece incendiar o eu e o outro, que se descobrem mutuamente através de um olhar inaugural, um olhar *fulminante*, repleto de desejo. O discurso sublinha, aliás, a perplexidade e a perturbação do eu em face do outro, recordando o outro: a repetição em eco da expressão «num relâmpago fulminante», intensificada pelas reticências que suspendem o discurso, evidencia o transtorno do sujeito, no passado e no presente, e a sua incapacidade para, de outra forma, transferir para dentro da escrita a sua exaltação interior, que ainda o domina no momento em que escreve: “Se evoco aquela fracção de segundo, volto a sentir a mesma descarga eléctrica e não penso em mais nada” (DSC, 156).

Fixando-se no outro, o sujeito imobilizado não consegue *pensar em mais nada*. Ora, como assinala Paula Morão, as operações retrospectivas, “(...) se recentram o sujeito no momento de síntese e retorno ao presente, como que o imobilizam enquanto a análise decorre” (Morão, 1994: 29). A linguagem torna-se, pois, insuficiente, subjugada à absolutização do sentir. A palavra assim involuntariamente silenciada, a palavra que o sujeito, por imperativos de ordem emotiva e passional, não consegue encontrar para dar voz ao pensamento, institui-se, neste contexto, como uma inevitável consequência da obsessão do eu pela imagem do outro. Com efeito, como afirma ainda Roland Barthes em *Fragments de um Discurso Amoroso*, “(...) a imagem é peremptória, tem sempre a última palavra” (Barthes, 1995: 168).

Resta ao sujeito imaginar o que virá depois. Da atitude retrospectiva o eu parte, pois, de imediato, para operações prospectivas que antevêem o encontro feliz com o outro no devir. Por isso, o tom optimista (“Há momentos bons de mais na vida” (DSC, 156)) que o relato diarístico adopta no final da narrativa, aludindo especificamente ao convite de Afonso para visitarem uma “(...) quinta linda, enorme (...), uma ruína giríssima (...)” (DSC, 158-159), deixa perspectivar um final auspicioso para ambos:

[O Afonso] prometeu ir mostrar-me [a quinta] e só de pensar nisso entro num frenesim que me fez [sic] ver o mundo às avessas. Acho que vamos ficar «perdidamente arruinados» e dar o beijo mais «ruinoso» das nossas vidas! (DSC, 159)

A metaforização da ruína, aqui investida de um particular simbolismo, reveste-se de uma ambivalência semântica evidente. De facto, a *ruína*, espaço real onde o eu e o outro têm encontro marcado no futuro, sinaliza o grau zero da (re)construção de si, o lugar paradoxal de um (re)nascimento a dois. Por isso, o sujeito textual recupera a metáfora da ruína, incorporando no seu discurso hiperbólico formulações linguísticas que se encontram imbuídas de verdadeira pregnância significativa: «perdidamente arruinados» e «o beijo mais ruinoso das nossas vidas».

Desta forma, acentuando a circularidade da narrativa, o estado de euforia do sujeito, de novo apaixonado, permite configurar o futuro como um (re)começo, um tempo de união (com o outro) e de reconciliação do eu consigo próprio. O silêncio instalado na página em branco, no final do *Diário*, ao invés de assinalar o seu fechamento, é um silêncio fecundo, um silêncio gerador de sentidos e leituras plurais, um silêncio que permite enfim ao leitor activar a sua competência interpretativa e efectuar uma série de inferências, traçando cenários possíveis para o devir das personagens.

Deste modo, tanto *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)* como *Diário Secreto de Camila*, obedecendo à estrutura convencional da narrativa diarística, instituem-se como

obras matriciais do género na literatura para jovens em Portugal, dando voz a sujeitos textuais adolescentes que, no discurso, ora assumem a sua condição de seres exemplares, como é o caso de Sofia, ora se configuram como seres oscilantes e dramáticos, como sucede com a protagonista do *Diário Secreto*. Seja como for, numa e noutra situação, o final feliz deixado em suspenso atribui ao narrado uma atmosfera optimista que, decididamente, não perde de vista o potencial receptor não adulto das obras.

2.3. A encenação do gesto diarístico

Para além das narrativas diarísticas analisadas - *Diário de Sofia & Cª (aos 15 anos)* e de *Diário Secreto de Camila* -, alguns universos ficcionais não filiados nessa matriz, como *Sobre a História dos Meus Pais?*, de Graça Gonçalves, e *O Álbum de Clara*, de Maria Teresa Maia Gonzalez, evocam igualmente a necessidade de as personagens possuírem um diário, ou um seu substituto funcional, onde vão anotando as ocorrências do seu quotidiano e do seu existir, embora esse registo seja facultado ao leitor apenas em situações pontuais.

Na realidade, essas duas obras sublinham, a partir do ponto de vista da personagem adolescente, a importância e a multifuncionalidade do diário (ou do álbum, no caso da obra de Maria Teresa Maia Gonzalez), bem como a necessidade irreprimível de o sujeito assim se confidenciar pela escrita.

Assim, em *Sobre a História dos Meus Pais?*, a protagonista Mariana, momentaneamente impedida de escrever devido ao internamento hospitalar a que se encontra sujeita, recorda, com alguma nostalgia, o *caderno grande*, de *folhas lisas* onde diariamente costuma deixar gravados os seus desabafos, as suas emoções ou sensações mais íntimas e incommunicáveis, mas também os sonhos por cumprir:

Lembrei-me então do caderno grande, de folhas lisas, que usava como diário. Quase todos os dias escrevia nele, compulsivamente, o que me acontecia. Eram desabafos cheios de emoção, dúvida, tristeza, fantasia, e onde, por vezes, planeava também o futuro, múltiplos futuros. (SHMP, 100-101)

O gesto compulsivo de se projectar na escrita, aqui apenas evocado e encenado, decorre portanto da necessidade de o sujeito ultrapassar a ferida narcísica que o duplo abandono físico (e simbólico) - primeiramente pelo pai e mais tarde pela mãe - provocou no seu íntimo, tornando-se a manutenção do diário absolutamente essencial para superar a dor da perda. Por isso, quando não lhe é possível escrever nas suas *folhas lisas*, Mariana assume sentir-se *estranha, sem saber o que fazer a tantas sensações* (SHMP, 102).

Daí que, no período temporal em que se encontra involuntariamente afastada do seu caderno-diário, a narradora-protagonista encontre para ele um substituto funcional no «Livro em Branco» que lhe é entretanto oferecido, porque, como a própria sublinha, “(...) a necessidade de falar sobre tudo o que me estava a acontecer era cada vez mais sufocante” (SHMP, 133). A partir desse momento, esse livro transforma-se simbólica e metaforicamente num *ouvido atento* (“Desatei, então, a fazer das páginas daquele livro um ouvido atento onde eu falava, quer dizer, escrevia. Escrevia sobre mim, sobre a emigração dos meus pais, sobre o internamento...” (SHMP, 135)), o que equivale a dizer que, na ausência de um interlocutor real, é esse livro-diário que o sujeito elege como seu confidente privilegiado, como *guardião do seu sentir* (SHMP, 136).

O diário, aqui apresentado sob a forma de um «Livro em branco» - o que não deixa de ser produtivo do ponto de vista simbólico -, surge, aos olhos do sujeito, como um objecto antropomorfizado, na medida em que só ele parece ter capacidade para compreender a interioridade do ser que nele se projecta, como me parece ser visível no discurso interior da protagonista: “Ele retinha não só o que eu contava, mas também o

que não dizia e se subentendia. Havia tanta emoção que escorregava das palavras, das reticências, das entrelinhas... (SHMP, 136). Aliás, a situação comunicativa que se estabelece entre sujeito e objecto inanimado, edificada sobretudo à margem da palavra, coloca justamente em evidência, pelos mecanismos contrastivos implícitos, a radical incomunicabilidade entre os seres, tanto em *Sobre a História dos Meus Pais?* como, por exemplo, em *Paulina ao Piano*.

Pelo contrário, na obra de Maria Teresa Maia Gonzalez, a relação da personagem com o seu álbum, um objecto onde Clara guardava “(...) as coisas mais importantes que (...) fazia ou que [lhe] ofereciam, tipo poemas, fotografias, cartas e coisas assim” (AC, 38) antes do grave acidente que mudou em definitivo a sua vida (e também a sua relação com o álbum), é, no presente, uma relação claramente disfórica, de rejeição até. Na verdade, após o acidente Clara não consegue durante um longo período temporal voltar a abrir o seu álbum porque ele lhe traz à memória o tempo em que tudo nela era, a seus olhos, perfeito. Olhar para esse tempo “(...) dói (...) como o caracas” (AC, 38), como a personagem adolescente confidencia em registo coloquial à sua professora de apoio, Francisca, que a ajudará a aceitar, de forma gradual, a sua nova condição de vida e a sua nova identidade.

Não é de estranhar, portanto, que a única pessoa a quem Clara mostrará o seu álbum é justamente a professora Francisca. Tal gesto parece-me investido de um particular simbolismo, na medida em que, depositando nas mãos do outro um objecto que resume a sua história de vida - um objecto que funciona, por metonímia, como uma extensão de si própria -, Clara consegue enfim enfrentar o seu passado, dolorosamente encapsulado no álbum de recordações.

Esse encontro do sujeito-observador com o sujeito-observado revestir-se-á de grande importância na aceitação dos factos, mas não implicará um retomar da escrita e

da compilação dos emblemas materiais do seu existir. Na verdade, e apesar da inclusão, no tecido ficcional, de um fragmento diarístico escrito após a releitura do seu próprio álbum, um fragmento em que Clara assume encontrar-se ainda em fase de descoberta de si (“(...) eu ainda não sei quem sou. A minha memória está agora mais viva, mas só porque encontrei, num álbum antigo, pedaços da minha história (...)” (AC, 76)), a narrativa progredirá no sentido de desvalorizar a existência de *um álbum, diário ou algo no género*:

De longe, olhou o seu velho álbum, que a espreitava de uma estante. E, naquele preciso momento, soube que não tornaria a preencher álbuns, diário ou algo do género. (...) Precisava de falar, sim; de contar muitas das coisas (...) que lhe tinham acontecido. Precisava, sobretudo, de contar o que sentia. E haveria de fazê-lo, com certeza, mas não a um álbum! (AC, 105)

Deste modo, se na obra de Graça Gonçalves o diário corresponde a uma necessidade íntima de comunicação do eu consigo mesmo, configurando-se até, de certo modo, como uma forma de sobrevivência (emocional), na de Maria Teresa Maia Gonzalez, pelo contrário, o *velho álbum* é desqualificado e desvalorizado não só devido ao poder intimidatório que exerce sobre o sujeito mas também, como penso que fica sugerido por detrás dos não-ditos, por não substituir a comunicação interpessoal. Ora, é justamente sobre a escrita como modalidade de comunicação privilegiada nas relações interpessoais marcadas pela distância física entre os interlocutores que a análise incidirá doravante.

3. Escrita epistolar: espaço de revelação e de convergência

3.1. O eu e o Duplo: o «diálogo» à distância

O género epistolar, tal como Elizabeth Campbell (1995) e Mary Trouille (1991), entre outros, demonstraram nos anos noventa, adquiriu, nas últimas décadas, contornos inovadores relativamente às convenções literárias em que se funda a epistolaridade tradicional, apesar de os textos publicados desde a década oitenta do século XX em diversas partes do mundo, como sublinha a autora de “Re-Visions, Re-Flections, Re-Creations: Epistolarity in Novels by Contemporary Women” (cf. Campbell, 1995: 332–333), confirmarem a tendência seiscentista e setecentista de autoria feminina¹²⁵ que se mantém até aos nossos dias.

Com efeito, Campbell analisa, no seu texto, diversas obras escritas por mulheres¹²⁶ nos finais do século XX justamente para demonstrar que essas escritoras desempenharam um papel decisivo na mudança de paradigma¹²⁷, “(...) jogando com as convenções epistolares para produzir textos revolucionários em sentido pós-modernista” (Campbell, 1995: 332). Na verdade, segundo a autora, as novelas epistolares escritas por mulheres em particular desde os anos oitenta dão conta de uma revolta contra a cultura

¹²⁵ A questão da autoria não se enquadra, porém, no escopo literário desta dissertação, pelo que não será aqui tida em conta. Refira-se, contudo, que, apesar de essa tendência da autoria feminina ser visível na história da novelística epistolar, desde o século XVIII vários escritores escreveram igualmente novelas fundadas nessa matriz genológica, como refere aliás Mary Trouille: “By the eighteenth century, the practice of male authors appropriating the female epistolary voice in their fictions had become a popular narrative plot, which was perfected in the novels of Richardson, Rousseau, and Laclos” (Trouille, 1991: 107).

¹²⁶ As obras analisadas por Campbell são de escritoras contemporâneas provenientes de diversas partes do globo, a saber: Mariama Bâ, do Senegal, Ruth Praver Jhabvala, da Índia, Elizabeth Jolley, da Austrália, Alice Walker, dos Estados Unidos, Helena Parente Cunha, do Brasil, Sylvia Molloy, da Argentina e Margaret Atwood, do Canadá.

¹²⁷ Nesse sentido, e reconhecendo que a afinidade das mulheres com o género epistolar foi desde sempre encarada como o resultado da sensibilidade feminina e do seu interesse pelas relações interpessoais (cf. Trouille, 1991: 106), também Mary Trouille alude ao contributo das mulheres para a revitalização do género epistolar nos seguintes termos: “The history of women’s epistolarity writing provides valuable insights into shifting gender stereotypes and changing cultural perceptions of gender-genre connections” (Trouille, 1991: 107).

(masculina) dominante (cf. Campbell, 1995: 333), incorporando no tecido narrativo não apenas a subjectividade e a emotividade da voz feminina, cada vez mais diluída e disseminada nas vozes plurais que literariamente a representam, mas também a visão crítica das mulheres acerca do mundo e da sociedade contemporânea.

Campbell destaca que tais novelas pós-modernas, filiadas embora na matriz epistolar, abrem caminho a novas formas de escrita, desconstruindo ou subvertendo os princípios tradicionais em que se funda a epistolaridade, nomeadamente os da reversibilidade e da alternância discursivas, do fragmentarismo, do ponto de vista adoptado e da troca efectiva de cartas entre dois ou mais interlocutores. Na verdade, sintetizando os resultados da sua investigação, a autora concretiza:

We see (...) women moved to discover themselves either by writing to another consciousness within themselves or by writing to “no one”. (...) In the novels I discuss we do not see one complete letter, in two of them we see no letters at all. Yet letters are omnipresent and powerful. (Campbell, 1995: 339)

Ora, e apesar de críticos literários como Blythe Forcey anteverem “o fim da epistolaridade” (cf. Forcey, 1991: 241) devido à transgressão dos modelos tradicionais que um número cada vez maior de romelistas tem vindo a efectuar, julgo que é precisamente essa tendência que imprime à novela epistolar contemporânea maior dinamismo e vitalidade, fazendo perspectivar um futuro auspicioso na revitalização do género. É, aliás, essa a perspectiva defendida também pela autora de “Re-Visions, Re-Flections, Re-Creations: Epistolarity in Novels by Contemporary Women”:

The increased amount of critical attention given the epistolarity novel in the last twenty years, more than it received in the previous hundred years, indicates a growing interest in the genre and also a social and critical climate in which it can flourish. Since its conventions lend themselves so well to experimentation with form, time, point of view, as well as to expression of individual vision, I think we will see an increase in the use of the genre, both in traditional form and its modernist form, for some time to come (...). (Campbell, 1995: 346–347)

No caso português, e concretamente no que à literatura contemporânea de potencial recepção juvenil diz respeito, a novela epistolar acompanhou, embora de forma incipiente, a tendência internacional de uma certa «modernização» do género, sobretudo pela mediação de autoras como Maria Teresa Maia Gonzalez, Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada.

Na verdade, e à semelhança do que a investigação recente tem vindo a demonstrar, também em Portugal, no âmbito da literatura finissecular para jovens, são preferencialmente as mulheres que enveredam pela escrita de novelas epistolares, publicando obras que, em certos aspectos, se distanciam das modalidades convencionais do género. Refiro-me, em traços gerais, ao estatuto condicionante de certos interlocutores; à inviabilização (total ou parcial) do princípio da alternância discursiva; à aproximação à escrita diarística pelo insistente recurso ao discurso introspectivo e monologal e ainda à atribuição de uma dupla funcionalidade – comunicativa e expressiva – às cartas, entre outros procedimentos comumente declinados em particular em obras como *A Lua de Joana* ou *Diário Cruzado de João e Joana*.

Por isso, e também porque nelas se configura uma forma específica de comunicação entre sujeitos textuais, potenciada pela escrita, tais obras merecerão doravante uma atenção mais pormenorizada no âmbito da dissertação em curso. Refira-se igualmente que as obras não serão analisadas a partir de critérios históricos e cronológicos mas temáticos e formais, pelo que será *Diário Cruzado de João e Joana*, a obra mais recente, a ser aqui convocada em primeiro lugar não só porque é aquela em que a epistolaridade se institui como estratégia romanesca mais produtiva, mas também porque nela se permite efectivamente perspectivar o modo como as personagens ultrapassam a distância física que as separa, comunicando entre si pela mediação da carta.

Na verdade, dando continuidade ao projecto de escrita de índole intimista inaugurado por Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada em 1999, com o *Diário Secreto de Camila*, as autoras da incontornável série *Uma Aventura*, um sucesso editorial inigualável no panorama da produção escrita para jovens no nosso país¹²⁸, retomam e ampliam as opções genológicas então adoptadas, publicando, no ano seguinte, um outro *Diário*, embora investido de particularidades formais muito próprias que o permitem configurar como uma narrativa híbrida, oscilando entre a ficção diarística e a sua verdadeira condição de novela epistolar.

De facto, apesar de ambos os “diários” permitirem uma (auto) reflexão sobre questões existenciais e comportamentais que preocupam os jovens portugueses do final do século XX, representados intratextualmente em Camila, João e Joana, é ao nível formal que eles se distanciam, não só pelas opções de género que efectivamente são tomadas pelas autoras, como também pela abordagem retórico-estilística aos temas e às situações narrativo-discursivas que é feita em ambos: menos conseguida em termos de procedimentos técnico-literários no primeiro caso, mais consistente e inovadora (também em relação às convenções do género) em *Diário Cruzado de João e Joana*, nomeadamente pelo recurso ao procedimento de *mise en abyme*, com o relato da narrativa paralela de personagens secundárias no interior das cartas de João, à atribuição de um título a algumas dessas cartas e à omissão de locais e datas no canto superior esquerdo das mesmas.

Apesar de tais estratégias conferirem à obra um certo hibridismo genológico, o *Diário Cruzado* apresenta-se efectivamente sob a forma de uma novela epistolar, assente nos princípios convencionais da alternância discursivo-funcional e da interlocução *in absentia*, ainda que nem sempre esses procedimentos sejam rigorosamente cumpridos

¹²⁸ Tal como referi na Introdução, a série não constituiu objecto de análise no contexto do presente trabalho de investigação por questões que se prendem com os critérios de selecção então explicitados.

pelos dois intervenientes do processo comunicativo, como veremos. De qualquer modo, e mesmo antes de entrar na tessitura narrativa, o leitor percebe que se trata de facto de uma novela epistolar, embora investida de particularidades formais muito próprias.

Na realidade, a indicação paratextual fornecida pelo título - *Diário Cruzado* –, revestindo-se de uma ambivalência semântica bastante produtiva, permite à instância receptiva antecipar o modo como se configura a arquitectura textual: se, por um lado, *diário* remete para o carácter intimista do discurso, redigido numa primeira pessoa em tom confessional, por outro, o atributo que o qualifica - *cruzado* – pressupõe a existência de um intercâmbio discursivo entre dois interlocutores envolvidos num processo dinâmico de escrita. O sintagma preposicional (*de João e Joana*) confirma justamente a natureza epistolar da narrativa, explicitando o nome dos dois protagonistas implicados nesse processo.

Tal significa que, se ao nível do conteúdo as cartas, sobretudo aquelas em que se minimiza o pendor descritivo/narrativo, podem ser percepcionadas como fragmentos diarísticos de um eu que assim se revela pelo discurso, traduzindo “(...) o registo predominantemente intimista, confessional e sentimental que o domina precisamente nas cartas em que se expressa, com todas as inerentes implicações intersubjectivas (...)” (Reis e Lopes, 1990: 353), ao nível da forma, algumas das marcas contratuais da carta (nomeação do destinatário, fórmulas finais de despedida seguidas de assinatura, interlocução e alternância discursiva) são inequivocamente esclarecedoras da epistolaridade em que se funda a obra.

O sinal mais óbvio dessa epistolaridade fundacional é a troca efectiva de cartas entre os dois protagonistas, instituindo, entre outras, questões de género (masculino/feminino) pragmaticamente relevantes. Na verdade, a perspectiva feminina surge mais focada em aspectos relacionados com o mundo interior da personagem e com

as suas vivências familiares, enquanto a masculina, mais descentrada, se preocupa sobretudo com a factualidade envolvente. Dependendo da perspectiva adoptada, tanto o conteúdo como a forma das cartas escritas e enviadas variam, pelo que, se as cartas de Joana não possuem a dimensão nem o fulgor das do seu amigo João devido ao estado de inquietação que a domina e à sua necessidade de reserva e de contenção das palavras, pelo contrário, as de João primam pela extensão, pela regularidade, pela fluência e pela objectividade no relatar de factos exteriores a si, o que poderá explicar o pendor descritivo/ narrativo que as domina.

Além disso, essa correspondência entre dois interlocutores unidos por uma relação de genuína amizade atribui à obra certas particularidades diferenciadoras relativamente a modelo tradicional da novela epistolar. De facto, o protagonismo é assumido por uma personagem feminina e outra masculina, o que, não sendo novidade na história da novelística epistolar, contraria de certo modo as convenções do género, uma vez que as personagens, embora física e geograficamente distantes, se encontram ligadas por uma profunda relação de amizade e não por motivações de ordem sentimental, como sucedia, por exemplo, no romance epistolar seiscentista e setecentista. Por isso, as cartas trocadas não são cartas de amor (pelo menos não de amor pelo outro), mas antes registos que dão conta dos percursos de descoberta (literal e simbólica) que ambos vão construindo ao longo da narrativa.

Acresce ainda o facto de as personagens funcionarem como figuras especulares, que, em face do outro, do seu Duplo metonimicamente revelado pela escrita, se revêem a si mesmas, o que aliás se pode de imediato deduzir pela denominação das personagens – João e Joana.

As cartas assumem assim a sua função metafórica e simbólica de espelhos nos quais as personagens se observam, facilitando o processo de autognose dos sujeitos

envolvidos no intercâmbio epistolar, e em particular de Joana. No caso da personagem feminina, inclusivé, a leitura das cartas de João implicará uma mudança significativa de atitude face a si mesma e face aos outros porque o amigo/confidente, detentor de uma racionalidade que momentaneamente escapa a Joana, reavalia os factos apresentados pela amiga (o suposto romance entre o pai e uma rapariga brasileira) de forma objectiva e distanciada, como se da voz da sua consciência se tratasse: “Afasta-te e tenta desopilar. Por muito que tu e os teus pais sejam unidos, lembra-te que têm vidas independentes e cada um é responsável pela sua” (DCJJ, 139). A ser assim, tal estratégia parece de certo modo sublinhar as palavras de Elizabeth Campbell a este propósito:

While the use of the mirror is not new in fiction, contemporary epistolary texts foreground the letter as a mirror as a women seek a reflection of themselves in both their texts/letteres and those of their correspondents and as many of them attempt to change their lives to reflect the mirror image. (Campbell, 1995: 336)

Deste modo, obedecendo na generalidade ao princípio da alternância discursiva, que implica a óbvia reversibilidade funcional entre emissores e destinatários das cartas, a correspondência assídua entre os dois interlocutores potencia o estabelecimento de uma intensa comunicação à distância, que se institui como forma de compensação da ausência do outro, ainda que nem sempre este princípio seja rigorosamente observado na obra, como atrás referi.

No entanto, se neste contexto a carta se assume como veículo privilegiado para estreitar distâncias, aí residindo o seu poder comunicativo primordial e a sua funcionalidade primeira, noutros momentos porém ela é entendida como um meio insuficiente para presentificar o outro, como se depreende das palavras de João: “Se estivesses comigo, acho que continuávamos a falar até nascer o Sol” (DCJJ, 25). Ora, sobre o paradoxo poder/falta de poder da carta no contexto de uma comunicação

marcada pela distância física dos interlocutores, sublinhava precisamente Janet Gurkin

Altman nos anos oitenta, na sua obra *Epistolarity: Approaches to a Form*:

[The one who writes] is conscious of the interrelation of presence and absence and the way in which his very medium of communication reflects both the absence and the presence of his addressee. At one moment he may proclaim the power of the letter to make the distant addressee present and at the next lament the absence [of the addressee] and the letter's powerlessness to replace the spoken or physical presence. (Altman, 1982: 14)

A carta não substitui desta forma a comunicação presencial, que, para a personagem masculina do *Diário*, se poderia arrastar pela noite dentro, “até nascer o Sol”. A imagem é bastante produtiva do ponto de vista simbólico, indiciando não só o carácter interminável do diálogo que, numa hipotética (e desejada) situação de frente-a-frente, os dois interlocutores supostamente manteriam, como também a possibilidade de assim alcançarem um estágio superior de conhecimento, simbolicamente representado pelo *nascer do Sol*.¹²⁹

Ainda assim, pela mediação da carta, os dois amigos superam de certo modo a distância física que os separa, sendo a linguagem escrita uma forma (económica) de presentificar o outro, pelo processo metonímico, e de, ao invés do que o espírito insatisfeito de João traduz, prolongar uma conversa temporariamente interrompida, como enfatiza Joana: “Adoro ler os teus relatos, enquanto leio é como se conversássemos, chego a ter a ilusão de te ouvir a voz” (DCJJ, 39).¹³⁰ Tal significa que a leitura das cartas é sentida de forma diferente pelos dois interlocutores: se, para Joana,

¹²⁹ Chevalier e Gheerbrant referem justamente que “(...) o Sol mostra-nos, afinal, depois de todas as ilusões, a realidade, a verdade de nós mesmos e do mundo. (...) O Sol aguça a consciência dos limites, é a luz do conhecimento e a fonte de energia” (Chevalier e Gheerbrant, 1994: 614).

¹³⁰ Da mesma forma que o destinatário das cartas sente a presença do seu interlocutor, como sucede em *Diário Cruzado de João e Joana*, noutros contextos também aquele que escreve sente a presença do seu destinatário, tal como Elizabeth Campbell refere, frisando que esse é um aspecto recorrente na novelística epistolar tradicional e contemporânea: “The act of writing gives the writer the feeling that the addressee is present. The most often repeated phrase in epistolary fiction, traditional and contemporary, is «I feel I am speaking to you»” (Campbell, 1995: 338).

as cartas do amigo lhe dão *a ilusão de ouvir a sua voz*, pelo contrário, as enviadas por Joana, porque contidas, pouco frequentes e de dimensão reduzida, como a personagem masculina diversas vezes lamenta nas cartas que lhe devolve, parecem insuficientes para clarificar o que fica por dizer, conforme se deduz pelas palavras de João: “O que é que se passa? (...) Tu gostas tanto de escrever como eu e só me mandas cartas minúsculas. (...) uma coisa sinto e sei: estás com problemas.” (DCJJ, 66).

Neste contexto, e porque a cumplicidade entre os dois interlocutores lhes permite aceder à interioridade do outro mesmo à margem do dito, é pela loquacidade do silêncio, consubstanciado na dimensão e no espaçamento temporal entre as cartas bem como no discurso elíptico da amiga, que João interpreta o estado de espírito de Joana e a sua pouca predisposição para comunicar. Na verdade, é sobretudo o que não se expressa pela linguagem que aqui se institui como pragmaticamente mais relevante para dar a conhecer ao outro a interioridade e a circunstancialidade do sujeito emissor das cartas. Por isso, mesmo não descortinando o que se passa, João afirma *saber* e *sentir* que a amiga vive, de momento, uma situação problemática, incentivando-a a dizer o que ela insiste em ocultar.

Esta relação de afecto e cumplicidade entre os dois interlocutores ganha, aliás, particular expressão nas fórmulas de saudação, especialmente nas cartas que João dirige a Joana (*Querida Joana; Minha querida, mais querida de todas as amigas; Janico*), e de despedida adoptadas por ambos (*Um abraço firme; Um abraço infinito; Um abraço desde já reconfortante; Um abraço forte e muito, muito amigo*), embora ao longo da narrativa outras manifestações de afecto mútuo sejam igualmente visíveis: “Sou o teu maior amigo, mais próximo do que um irmão (...)” [João] (DCJJ, 67), “(...) queria estar ao pé de ti, ser eu a consolar-te” [João] (DCJJ, 151) ou “(...) és o meu único escape (...)” [Joana] (DCJJ, 72).

Também o tom de confidencialidade emprestado ao discurso, outro dos protocolos do género, como sublinham, de forma consensual, autoras como Janet Altman (1982: 47), Elizabeth Campbell (1995: 336) ou Patricia Pardinás-Barnes (2001: 166), reflecte a proximidade afectiva entre os dois sujeitos, que as palavras de um e de outro evidenciam: “Faço aqui um parêntesis para te dizer o que talvez não dissesse a mais ninguém (...) [João]” (DCJJ, 48); “(...) por favor, nunca fales disto a ninguém, é *top secret*” [Joana] (DCJJ, 70). Ora, como afirma Janet Altman, é a confiança no outro que impulsiona no sujeito o gesto de se confidenciar: “In order to make a *confidence*, as epistolarity characters so often do, one must have *confidence* in the *confident*” (Altman, 1982: 48).

Essa confiança e essa cumplicidade permitem inclusivamente a João descrever ao pormenor a excitação que a visão repentina de um corpo feminino a seus olhos «perfeito» despoletou no seu íntimo, num passado recente, e que ainda se faz sentir no momento da redacção da carta, o que me parece significativo não só porque a linguagem do protagonista masculino não é habitual na literatura para jovens, no nosso país, mas também porque esse discurso exaltado se dirige, em tom confessional, a uma personagem feminina, o que é claramente um indicador dessa relação de absoluta confiança e de pura amizade entre os dois interlocutores¹³¹:

Voltei-me para trás, e no meio das espreguiçadeiras que se espalhavam na relva surgiu uma rapariga simplesmente perfeita. Tinha um biquini branco, «translúcido» e mínimo. O peito sobrava da parte de cima, as bochechas do rabo sobravam da parte de baixo, tudo muito bem ondulado, rijo e dourado. (...) todo o meu ser entrou em desordem. Creio que até as circunvoluções cerebrais devem ter esticado, fiquei com os

¹³¹ Aliás, Joana já anteriormente tinha manifestado que essa relação de amizade só era entendida por ambos, nos seguintes termos: “Adorei a tua carta (...) Como de costume, fui obrigada a ouvir piadas idiotas sobre a nossa amizade e fiquei irritadíssima. Se fosses rapariga, toda a gente achava normal (...); como és rapaz só encontram um motivo para as leituras sucessivas: amor encapotado. Que raiva!” (DCJJ, 26)

miolos lisos e a palpitar ao ritmo dos passos dançantes. (DCJJ, 34 – 35)

O olhar siderado do sujeito masculino focaliza-se, deste modo, em determinadas representações do corpo feminino – o peito, o rabo -, que são objecto de uma apreciação valorativa discursivamente consubstanciada na tripla adjectivação. A corporalidade assume portanto a forma de desejo para o sujeito observador, circunscrevendo-se assim a identidade da rapariga ao corpo que ela possui. Na verdade, o objecto da inesperada perplexidade de João é submetido a um esclarecedor processo de indefinição no discurso da personagem masculina¹³², que a ele se refere apenas como “*uma* rapariga simplesmente perfeita”.

O estado de extrema perturbação do sujeito é manifestado no seu discurso hiperbólico através de opções lexicais e semânticas marcadas pelo registo coloquial, particularmente visível na expressão “miolos lisos”. No entanto, a exaltação decorre não só da observação do corpo estático do outro, mas também dos movimentos¹³³ que ele executa, fazendo João “palpitar ao ritmo dos passos dançantes”, e ainda do contacto corporal que inesperadamente acontece entre ambos: “Ela muito simpática, deu a volta à mesa para beijar as visitas, também me beijou a mim, acelerando de tal forma a circulação do sangue que em vez de um sistema venoso me parecia que tinha dois (...)” (DCJJ, 35). De novo, o discurso da personagem surge dominado pelo registo hiperbólico, desta vez materializado sintacticamente no recurso à oração completiva e, no plano estilístico, no uso da imagem e da comparação: “em vez de um sistema venoso me parecia que tinha dois”.

¹³² Na verdade, a nomeação da rapariga (Filipa) surge indirectamente através do seu pai, mas no discurso de João o nome da personagem é rasurado, estratégia que faz pressupor a fixação do sujeito no corpo do outro e não na pessoa que o possui.

¹³³ Orlanda Azevedo dirá, embora noutro contexto, que “(...) a movimentação do corpo é fundamental à mudança de ponto de vista, ou seja, o corpo configura-se claramente como operador das transformações que ocorrem a nível da percepção” (Azevedo, 2003: 42). Apesar de descontextualizadas, tais palavras parecem-me contudo perfeitamente adequadas à experiência erótica vivida (e relatada) pela personagem masculina do *Diário Cruzado de João e Joana*.

Ora, a riqueza do pormenor descritivo sinaliza o total à vontade que o sujeito tem com o seu interlocutor, sendo (aparentemente) irrelevante, pelo menos para João, o facto de este ser uma rapariga. Para o leitor, porém, esse é um claro indício da mudança de paradigma ao nível das concepções de género e também ao nível das relações interpessoais entre jovens unidos por uma relação de genuína (e desinteressada) amizade.

Por isso, e apesar de ternamente apelidar João de «canibal» na sequência do seu discurso inflamado¹³⁴, o olhar de Joana é um olhar benevolente, de admiração e estima, um olhar que ultrapassa a circunstancialidade dos factos ocorridos e relatados, incidindo nas características pessoais do amigo:

Não foi só à conta dessa Filipa que ficaste uma bomba-relógio.
Tu és uma bomba-relógio. Andas sempre nos limites, sabes
tirar partido das coisas, ao pé de ti a vida é uma festa num
terraço em noite de lua cheia. Ou um romance que só inclui
personagens principais. (DCJJ, 39)

Partindo do profundo conhecimento que tem do amigo, os elogios de Joana, sentidos como sinceros pelo amigo, elevam a auto-estima do seu interlocutor, que, nas cartas seguintes, destaca o efeito que tais palavras, facilitando o processo de autognose, produziram na sua pessoa: “Fiquei na maior com os teus elogios à minha pessoa” (DCJJ, 41), “(...) caí das nuvens! Disseste que sei tirar partido das coisas, que sei gozar a vida, e é verdade” (DCJJ, 67).

Nessa medida, a carta surge, em *Diário Cruzado de João e Joana*, como um espaço discursivo duplamente privilegiado: para exteriorizar a intimidade do sujeito e,

¹³⁴ Na verdade, João assumira na carta anterior: “Quando me tornei a sentar, na impossibilidade de dizer o que me vinha à cabeça, enveredei pelo caminho das frases aparentemente simples mas com um segundo sentido que apenas eu entendia. A primeira foi «Gosto muito de carne». Tal como esperava, todos pensaram que me referia a comida.” (DCJJ, 35). O discurso ambivalente do sujeito, apenas entendido por si próprio (e pela amiga, no momento da leitura da carta), é investido de uma duplicidade semântica altamente produtiva, porque se para os outros ele é entendido no seu sentido literal, para o sujeito surge, em sentido conotativo, como a afirmação do desejo carnal que o corpo feminino observado potencia.

sobretudo, para revelar ao outro aquilo a que mais ninguém tem acesso, à exceção do leitor. Ora, o acesso do leitor à interioridade de sujeitos textuais envolvidos num processo dinâmico de escrita envolve-o nesse halo de secretismo que as personagens pretendem manter apenas entre si – mas esse é justamente um dos protocolos de leitura que o romance epistolar (tal como o diarístico) postula. Na verdade, a confidencialidade fundacional dos textos permite o estabelecimento de uma provável comunicação enfática entre personagens e eventuais leitores empíricos da novela (ou do romance) epistolar, tal como defendi noutro lugar:

A leitura de um romance epistolar (...) é sentida como um momento de estranha proximidade entre o sujeito que aí se revela e essoutro que o lê. A partilha de um segredo, que se crê não ter sido contado a mais ninguém, torna esta relação emissor/receptor (entidades ficcionais ou não) única. De facto, a instituição de um leitor confidente surge como uma característica do romance epistolar por pressupor a penetração num espaço discursivo sagrado e de acesso (quase) interdito. (Mergulhão, 2002: 3)

O leitor adquire assim o estatuto de confidente, penetrando na intimidade de sujeitos textuais que se assumem discursivamente como figuras especulares: “Ah! Joana, Joana, que bom ter uma pessoa a quem posso contar tudo, mas mesmo tudo, como se falasse comigo. És o meu «outro eu»!” (DCJJ, 37-38).

Em termos psicanalíticos, a relação epistolar entre João e Joana poderia de certa forma representar o *transfert* simbólico, em sentido freudiano, entre paciente e analista, que Maria José Lancastre, a outro nível, também encontra na correspondência entre Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro (cf. Lancastre, 1992: 15), uma vez que os dois interlocutores, no caso do *Diário Cruzado*, encontram no seu Duplo um *outro eu* a quem confidenciar os seus segredos mais íntimos e indizíveis e, simultaneamente, a possibilidade de, pela leitura das cartas entretanto recebidas, “ouvirem” a sua própria voz. Assim se compreendem justamente (e se sublinham) as palavras de Maria do

Sameiro Pedro, para quem o *Diário Cruzado* “(...) corresponde ao confronto de cada um dos sujeitos consigo mesmo e com o outro” (Pedro, 2000: 15).

Esse “diálogo” surge, pois, envolto num halo de secretismo que impossibilita a outros o acesso às cartas de ambos. Aliás, são os dois protagonistas que cultivam essa necessidade de manter na esfera da privacidade os segredos e desabafos que só ao outro pretendem revelar, tal como é manifesto nas palavras de um (“Peço-te que não refiras nada do que te contei (...). Quero fechar o envelope antes que voltem [Mafalda e as irmãs] da praia. À cautela tenciono ser eu própria a metê-lo no correio” (DCJJ, 210)) e do outro (“(...) mensagens abertas correm o risco de ser lidas por terceiros” (DCJJ, 79) ou “Esta carta é só para ti. Se estiveres rodeada de gente, guarda-a e adia a leitura” (DCJJ, 211)). As cartas são assim percepcionadas pelos dois interlocutores como um *thesaurus* que é preciso guardar e manter no espaço íntimo e inviolável da privacidade de ambos (longe, portanto, do olhar de intrusos) porque revelam a interioridade de quem as escreve – e, essa, os sujeitos querem preservá-la apenas para si (e para o seu Duplo). O eu dá-se, assim, ao outro, metonimicamente através da escrita, tal como sublinha Teresa Almeida ao afirmar que “(...) as personagens no romance epistolar são exibidas através das cartas que escrevem” (Almeida, 1988: 347).

As cartas correspondem, portanto, ao imperativo pessoal de dar a conhecer ao outro - ao Duplo no qual o eu narcísico se projecta e especularmente se revê - a interioridade de sujeitos de escrita movidos por uma necessidade imperiosa de relatarem, com a máxima brevidade, as ocorrências do seu quotidiano (“(...) tenho que te escrever hoje mesmo (...) se não conto tudo até à exaustão, incluindo os mais ínfimos pormenores, rebento” (DCJJ, 9)) ou os seus desabafos: “Preciso imenso de desabafar, vou direita ao assunto” (DCJJ, 131).

É essa urgência de (se) dizer que permite a João, por exemplo, mais expansivo do que a sua interlocutora, encontrar estratégias discursivas de desdobramento e ampliação, destacando-se a este nível a inclusão de fragmentos dispersos, por vezes sob a forma de *post scriptum*, no final de algumas cartas, fragmentos esses que, prolongando o convívio virtual com a amiga, dão igualmente conta do estado de intermitência do sujeito e da sua incapacidade de se resumir no acto de escrita.

Para além disso, também a interrupção¹³⁵ e o adiamento da escrita, gestos reiteradamente explicitados pelo sujeito no interior dos textos, traduzem a necessidade de fazer prolongar a comunicação diferida com o outro, instalando contudo entre os fragmentos um espaço de silêncio que sugere a momentânea necessidade de o sujeito se concentrar (de novo) em si mesmo: “Faço aqui uma pausa (...) apetece-me ir até ao rio dar um mergulho (...). Na volta, continuo” (DCJJ, 75).

Ora, é justamente essa intermitência do sujeito em construção, materializada na descontinuidade da escrita e no próprio carácter fragmentário das cartas, a par de outros protocolos do género, que permite, neste *Diário Cruzado*, uma aproximação à escrita diarística, apesar de se tratar de uma obra em que existe de facto uma correspondência efectiva entre os sujeitos (mais assídua no caso da personagem masculina). Na verdade, este “Diário” *sui generis* não perde de vista a sua condição epistolar, porque as cartas, verdadeiro sustentáculo da narrativa, impõem implicitamente ao outro uma resposta, sem a qual *a priori* a imagem do outro se altera e se corrompe (cf. Barthes, 1995: 60).

Essa resposta (ou a não-resposta, como veremos) tende a originar, na obra em análise, a redacção e o envio de uma nova carta, invertendo-se portanto os papéis frequentes vezes nesse processo tendencialmente marcado pela reciprocidade e pela

¹³⁵ A interrupção da escrita traduz, a outro nível, a pressa em fazer chegar ao outro as suas cartas, explicitada em diversas ocasiões: “Acabo aqui, para ver se a carta ainda segue hoje” (DCJJ, 51) ou ainda “Amanhã vou-me plantar à porta dos correios bem cedo, mal abrirem mando esta carta por correio azul” (DCJJ, 67).

reversibilidade funcional entre emissores e destinatários. A inevitabilidade da resposta é, aliás, uma das convenções do género que Janet Altman considera crucial na novela epistolar tradicional, assumindo-o nos seguintes termos:

In no other form of dialogue does the speaker await a reply so breathlessly; in no other type of verbal exchange does the mere fact of receiving or not receiving a response carry such meaning. (Altman, 1982: 121)

A perspectiva de Altman pressupõe contudo que a carta exerça primordialmente uma função comunicativa e que aquele que escreve o faça na expectativa (e encete esforços nesse sentido¹³⁶) de obter uma resposta tão breve quanto possível da parte do seu interlocutor. Essa resposta é, pois, para Janet Altman como para Teresa Almeida, condição *sine qua non* num romance epistolar (tradicional, eu diria), seja ele dialógico ou polifónico, um romance, em suma, onde prevalece a cena da leitura - contrariamente ao que sucede num romance monológico, como é por exemplo o diarístico, dominado pela cena da escrita (cf. Almeida, 1988: 347).

Com efeito, a autora de *Para uma Estilística da Carta* refere que, no romance epistolar, “A resposta implica não só um reforçar da cena da leitura (...), mas fundamentalmente põe em cena o problema da comunicação” (Almeida, 1988: 347), o que equivale a dizer que, se por um lado, é a resposta do outro, quando lida, que faz evoluir a narrativa - na medida em que permite ao receptor, agora transformado em emissor, a redacção e o envio subsequente de nova carta -, por outro, se o interlocutor, por algum motivo, não responde, o processo comunicacional pode ficar (momentaneamente) interrompido (e comprometido).

¹³⁶ A autora de *Epistolarity: Approaches to a Form* sublinha ainda a este propósito: “To write a letter is not only to define oneself in relationship to a particular *you*; it is also an attempt to draw that *you* into becoming the *I* of a new statement” (Altman, 1982: 122). Ora, em *Diário Cruzado de João e Joana*, como veremos ainda neste capítulo, a personagem masculina desdobra-se em estratégias discursivas no sentido de fazer com que a sua interlocutora lhe responda. Voltaremos, contudo, a este assunto, de forma mais pormenorizada.

De qualquer forma, a não-resposta, estratégia frequentes vezes declinada nas novelas epistolares contemporâneas, como defende Campbell (1995: 336), é também uma forma de fazer chegar ao outro uma determinada mensagem, pelo que o silêncio se reveste uma vez mais de grande produtividade semântica e poder comunicativo nesta relação epistolar mantida à distância, dizendo porventura mais do que as palavras.

Na verdade, e apesar de a comunicação entre o eu e o tu se pautar quase sempre pela troca efectiva de cartas entre dois ou mais interlocutores num romance (ou novela) epistolar tradicional, como os estudos de Altman e Almeida demonstraram, investigações mais recentes no domínio da novelística epistolar, como a desenvolvida por Elizabeth Campbell (1995), comprovam justamente que nem sempre as novelas epistolares pós-modernas obedecem ao princípio da alternância discursiva em que se funda a epistolaridade tradicional e que, por conseguinte, nem sempre a resposta do outro surge como inevitável ou absolutamente indispensável para o evoluir da narrativa. Aliás, como assinala Campbell, há cartas que nem sequer chegam a ser enviadas porque aquele que escreve o faz como se escrevesse apenas para si mesmo:

(...) many letters are written but never sent or are sent though the writer does not expect a reply. No matter. Once the letters are begun, the writers seem to be speaking to themselves, and, though the reader is ever-present, the writer becomes immersed in a discovery of herself. (Campbell, 1995: 336)

Deste modo, e para além da função comunicativa que lhe subjaz, a carta assume também uma função expressiva e retórica¹³⁷, na medida em que o sujeito, ao escrever para outro, por vezes mesmo consubstanciado na figura do seu Duplo, retira a máscara, expondo a sua interioridade e a sua subjectividade na superfície textual como se de um

¹³⁷ Isabel Cristina Rodrigues, a propósito da utilização da carta como estratégia romanesca na ficção de Vergílio Ferreira postula que “(...) o texto epistolar é sempre [na obra do autor de *Cartas a Sandra*] um modo de comunicação assumidamente dialogal que não anula inteiramente a expressividade comunicativa do monólogo” (Rodrigues, 1999: 2). Parece-me ser esse o caso em *Diário Cruzado de João e Joana*, porque ambas as funções – comunicativa e expressiva – parecem conviver e coexistir no interior dos textos dos dois interlocutores.

exercício auto-contemplativo se tratasse. Aliás, as palavras de Michel Foucault, em “L’écriture de soi”, parecem apontar justamente nesse sentido:

Écrire, c’est donc «se montrer», se faire voir, faire apparaître son propre visage auprès de l’autre. Et par là, il faut comprendre que la lettre est à la fois un regard qu’on porte sur le destinataire (par la missive qu’il reçoit, il se sent regardé) et une manière de se donner à son regard par ce qu’on lui dit de soi-même. (Foucault, 1983: 17)

A carta é, pois, como se depreende das palavras de Foucault, o espelho onde o eu e o outro se observam e se descobrem mutuamente, mas também o lugar onde se (re)descobrem a si mesmos¹³⁸ no outro, mesmo se, numa estratégia textual desconcertante, como acontece numa das cartas de João para Joana, o sujeito o faz referindo-se ao seu interlocutor numa distante terceira pessoa gramatical: “Dentro de mim ressoavam as frases que Joana escreveu a meu respeito. (...) Resolvi dar-lhe plena razão” (DCJJ, 102). Parece clara, neste contexto, a dupla funcionalidade da carta – comunicativa e expressiva -, uma vez que, apesar de se dirigir a Joana, o eu fala preferencialmente para si, em discurso introspectivo.

Para além disso, e porque o sujeito emissor das cartas a elas regressa ocasionalmente para reler o que escreveu (“(...) reli a minha própria carta e a ideia de que és o meu único escape tornou-se mais nítida” (DCJJ, 72)), a carta funciona também como mecanismo diferido de auto-revelação, facilitando o encontro de si consigo mesmo e com as suas (in)certezas. Assim se compreendem, como julgo, as palavras do autor de “L’écriture de soi” quando afirma: “Le travail que la lettre opère sur le destinataire, mais qui est aussi effectué sur le scripteur par la lettre même qu’il envoie, implique donc une «introspection»” (Foucault, 1983: 17).

¹³⁸ Elizabeth Campbell salienta justamente: “Women send themselves in letters, feel the presence of the addressee in letters they both write and receive, and, in contemporary novels specially, see the letter as a mirror in which they examine themselves” (Campbell, 1995: 336).

Ora, se é certo que, no *Diário Cruzado de João e Joana*, a carta cumpre em geral a sua funcionalidade primeira, que é a de ser lida por alguém, nem sempre a cada carta lida se sucede uma enviada, acontecendo também, como atrás referi, que em diversas ocasiões o sujeito emissor (João) não espera pela resposta do seu interlocutor (Joana), seja porque este se remete voluntariamente ao silêncio seja porque aquele sente uma necessidade compulsiva de se dirigir à amiga: “Joana, Joana ... A carta anterior ainda não chegou às tuas mãos e já te estou a escrever outra” (DCJJ, 55)).

Nessa medida, poder-se-á afirmar que, também a este nível, a novela se tende a afastar dos protocolos enunciativos da narrativa epistolar, apesar de o princípio da reversibilidade funcional entre emissor e destinatário estar presente em diversos momentos, nomeadamente na parte inicial da obra – nas oito primeiras cartas – e na parte final – nas últimas quinze. As restantes cartas – apenas quatro – são escritas por João, desdobrando-se o sujeito em estratégias discursivas plurais para *entreter e distrair a sua amiga Joana* (DCJJ, 81, 106), que, como o próprio afirma, “(...) anda muito em baixo e não me diz porquê” (DCJJ, 106).

Não obstante, e apesar de não serem muito numerosas, tais cartas são em geral muito mais longas do que as outras, ocupando um espaço considerável no interior da narrativa. Para além disso, encontram-se quase sempre subdivididas em vários fragmentos, numa clara aproximação à escrita diarística, e nelas se inclui obsessivamente o já referido *post scriptum*.

Uma outra particularidade destas cartas é o facto de assumirem por vezes a forma de relato, incorporando-se na narrativa epistolar, pelo procedimento de *mise en abyme*, histórias de vida de personagens secundárias que Joana não conhece, mas que supostamente ficará a conhecer pela leitura do texto do amigo, tal como este anuncia, de novo dirigindo-se à sua interlocutora através da terceira pessoa: “(...) fiz este registo

para a minha amiga Joana. Lendo participará na expectativa geral sem ter cá estado. Vantagens da escrita” (DCJJ, 114–115). Essa vantagem é, aliás, reconhecida em diversos momentos por Joana (“(...) acertaste em cheio na maneira de apresentar as experiências desse dia agitado, pois tenho a sensação de que assisti a tudo o que aconteceu” (DCJJ, 26)).

Acresce ainda que algumas das cartas não têm apenas um destinatário individual, como sucede com as duas em que João se dirige a Joana e às suas primas, da mesma forma que uma outra é escrita colectivamente pelas quatro raparigas para o mesmo destinatário – João. Esta é também uma estratégia inovadora em relação à novela epistolar tradicional, atribuindo à narrativa, essencialmente dialógica, uma dimensão polifónica pouco convencional.¹³⁹

De qualquer modo, e apesar de nem sempre os sujeitos obterem do outro uma resposta imediata, ambos manifestam no discurso uma necessidade imperiosa de lerem as cartas do seu interlocutor, embora por motivos diferentes. Na realidade, se Joana, preferindo esquecer-se de si e dos seus problemas (“(...) conversando a respeito de ti e do que te rodeia, esqueço-me de mim e do que me chateia” (DCJJ, 72)), pede ao seu interlocutor empático que lhe escreva muito (“(...) escreve-me cartas bem gordas (...)” (DCJJ, 68); “(...) mais uma vez te peço: escreve, escreve muito, fala de tudo, fala de ti, não fales de mim” (DCJJ, 72)) e amiúde (“Eu devia estar zangadíssima porque não me tens escrito todos os dias” (DCJJ, 39)), porque a leitura das cartas, exercendo uma função terapêutica, lhe permite *partir para outra* (DCJJ, 69), João, pelo contrário, pede à amiga que lhe escreva porque se preocupa com ela e quer ajudá-la.

¹³⁹ Na verdade, se é certo que tal dimensão polifónica se encontra em diversas novelas ou romances epistolares em todos os tempos, como sucede em *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, de Jean-Jacques Rousseau, por exemplo, ela surge sobretudo a outro nível: pela existência de várias personagens que estabelecem entre si uma maior ou menor correspondência epistolar, mas sendo que, em cada caso, a carta é escrita individualmente por um emissor que se dirige a um destinatário também ele individual.

Com efeito, a personagem masculina, sentindo que Joana precisa de si (“Os correios entraram em greve! Admite-se uma coisa destas quando tu precisas tanto das minhas cartas para te evadires de uma data de chatices que não sei quais são?” (DCJJ, 79), e preocupado com o silêncio e/ou a reduzida dimensão das cartas da amiga (DCJJ, 67)), insiste no pedido de resposta urgente, recorrendo a um discurso, embora afectuoso, cada vez mais assertivo e imperativo, um discurso que tem implícito o desejo de despoletar no outro o impulso do dizer:

Escreve-me! (DCJJ, 66); Livra-te de não responderes depressa e abertamente. Sou o teu melhor amigo (...) posso fazer exigências. Fico à espera, ouviste? (DCJJ, 67); quero saber o que se passa contigo. Ou melhor, exijo! A bola está do teu lado, chuta ou levas cartão amarelo. Cá fico à espera. (DCJJ, 129-130; “sê exhaustiva”. (DCJJ, 152)

O paroxismo da inquietação que domina o protagonista do *Diário Cruzado* em face do silêncio inesperado do outro leva-o a inventariar uma série de hipóteses comunicativas de interlocução. Assim, evidenciando a sua total disponibilidade para *ouvir* a amiga estranhamente silenciosa, João afirma:

Se preferes contar directamente, e estás lisa, telefono-te eu e se for preciso gasto a minha mesada toda para te ouvir. Se te é mais fácil contar os problemas por escrito, trata de ir comprar papel e caneta ou pede o computador portátil à tua mãe. (DCJJ, 129)

Aliás, as novas tecnologias da informação e da comunicação – nomeadamente a internet –, bem como o telefone ou o fax, instituem-se, na obra, como meios alternativos (e mais rápidos) de estreitar a distância entre o eu e o outro, como parece evidente nos seguintes exemplos textuais: “(...) fiquei cheio de saudades, interrompi a escrita e fui telefonar” (DCJJ, 66) e “(...) mando-te esta folha por fax” (DCJJ, 79).

No entanto, nem sempre a comunicação por essa via facilita o processo individual do dizer. Recordando justamente a ineficácia comunicativa que deriva do

facto de estarem ambos «em presença» (da voz) do outro, João, lucidamente distanciando-se do ocorrido momentos antes, constata:

Acabei de desligar o telefone, e apesar de termos falado quase meia hora, acho que ficou tudo por dizer (...) Talvez o obstáculo, aquilo que nos impediu de estabelecer verdadeira comunicação, tenha sido vergonha (...). Se estivéssemos juntos era mais fácil, cara a cara a pessoa sabe até onde pode ir, mas a esta distância entupimos. Por isso é que vim a correr escrever-te. (DCJJ, 137)

A escrita institui-se, neste contexto, como a forma mais eficaz (embora menos rápida) de comunicação à distância, porque, na oralidade, como assinala João, *entupimos*: “Há palavras que chegam à boca e voltam para dentro (...). Por escrito torna-se mais fácil (...)” (DCJJ, 175). Com efeito, em presença do outro nem sempre é fácil exteriorizar a palavra interior, mesmo se a relação entre aquele que fala e o que ouve é sustentada por laços de amizade e de profunda empatia, como é o caso. A escrita, pelo contrário, devido ao seu carácter diferido, facilita o processo do dizer, porque o sujeito que escreve não tem de enfrentar o olhar avaliativo do outro.

Assim, uma das vantagens da escrita, assumida por João e por Joana no interior das cartas, reside precisamente no facto de o sujeito poder dizer pela carta o que não pode dizer na presença do seu destinatário, seja porque de alguma forma se sente constrangido (“(...) quero fazer-te uma pergunta que me é mais fácil formular por escrito” [Joana] (DCJJ, 29)), seja porque assim não tem de ouvir as recusas do outro: “Também sei que em conversa telefónica já me tinhas dito «não, não e não». Escrevendo, não ouço essas negativas e posso pedir-te que continues a ler, que penses e verifiques se tenho ou não tenho razão” [João] (DCJJ, 138 – 139).

A palavra que fica registada no papel adquire assim um estatuto vinculativo¹⁴⁰, porque aquele que a recebe não pode impedir que seja proferida da mesma forma que

¹⁴⁰ Na verdade, como refere George Steiner na sua recente obra *O Silêncio dos Livros*, “(...) o texto escrito implica (...) a promessa de um sentido. Por essência, o escrito é normativo” (Steiner, 2007: 13).

não consegue deixar de a ler, por imperativos de ordem pessoal. Deste modo, se por um lado, aquele que escreve tem a possibilidade de dizer o que o outro não queria ouvir, por outro, quem lê pode interromper a leitura e retomá-la sempre que quiser, enquanto se apropria intimamente do que lhe foi transmitido pelo seu interlocutor¹⁴¹. É provavelmente nesse sentido que Maria de Fátima Valverde defende que “(...) a carta contém uma possibilidade intrínseca de provocar modificações no destinatário, o poder de influenciar ideias, atitudes, de enriquecer e permitir a reflexão” (Valverde, 2001: 11).

A leitura das cartas é, portanto, um gesto inevitável numa novela epistolar em que existe de facto, de forma mais ou menos regular e sistemática, alternância discursiva entre dois ou mais interlocutores.¹⁴² Talvez por isso, neste *Diário Cruzado*, o sujeito que escreve sinta necessidade de encenar à distância o (re)encontro que essa leitura potencia entre os dois amigos: “Ora lê o meu relato e embala, aposto que desta vez ouves a minha voz à distância, o papel há-de funcionar como se fosse um rádio” (DCJJ, 47). Deste modo, para assegurar uma troca epistolar verdadeiramente significativa, a leitura das cartas é tão importante como o processo redaccional que as origina, tal como se depreende das seguintes palavras da autora de *Epistolarity*:

Approaches to a Form:

Because the notion of reciprocity is such a crucial one in epistolarity narrative, the moment of reception of letters is as important and as self-consciously portrayed as the act of writing. (Altman, 1982: 121)

Aliás, da mesma forma que a cena da leitura é valorizada e mimetizada no interior das cartas, numa clara estratégia meta-textual, seja pela voz de um sujeito

¹⁴¹ No entanto, recorde-se que já em 1983 Michel Foucault postulava que a carta influencia igualmente aquele que a escreve: “(...) lorsqu’on écrit, on lit ce qu’on écrit tout comme en disant quelque chose on entend qu’on le dit. La lettre qu’on envoie agit, par le geste même de l’écriture, sur celui qui l’adresse, comme elle agit par la lecture et la relecture sur celui qui la reçoit” (Foucault, 1983: 13).

¹⁴² No entanto, pode haver leitura sem que essa alternância se verifique. É o caso de algumas novelas epistolares contemporâneas em que o leitor não tem acesso às cartas do destinatário, apenas deduzindo o seu teor a partir do ponto de vista da personagem principal.

emissor que impõe ao outro uma particular atenção na forma de assim (o) receber (“(...) senta-te, relaxa, prepara-te (...) Enche-te de paciência e ouve. Ou melhor, lê.” (DCJJ, 9)) seja pela do seu interlocutor, ao manifestar no discurso o prazer que a (re)leitura das cartas entretanto recebidas lhe proporcionou (“Adorei a tua carta (...) já a li e reli várias vezes (26) ou “Delirei com a tua carta” (DCJJ, 169)), como o recurso textual aos verbos *adorar* e *delirar* evidencia, também o acto de escrever surge mimetizado no discurso dos dois interlocutores, que, desse modo, fornecem ao outro as coordenadas espaciais e/ou temporais que lhe permitem «visualizar» a cena de escrita: “(...) estou a escrever instalado na varanda da Cerejeira Brava” (DCJJ, 66), “Estou a escrever-te no comboio” (DCJJ, 140) ou “(...) volto a pegar na caneta, sendo já noite cerrada (...)” (DCJJ, 43).

A referência a locais precisos, como a varanda da Cerejeira Brava e o comboio, ou a momentos específicos do dia não só permite ao destinatário o acesso indirecto ao contexto físico que envolve o seu interlocutor como indicia a necessidade imperiosa de este se lhe dirigir, independentemente da hora ou do local escolhidos. Nessa medida, tanto o leitor das cartas como, a outro nível, o leitor da obra percebem que a escrita funciona, para o sujeito, na ausência do outro, como espaço privilegiado de convergência e de revelação porque só ao outro, seu eu especular distante, o sujeito pode dizer o que, como ele próprio afirma, “(...) talvez não dissesse a mais ninguém (...)” (DCJJ, 48).

É pois pela escrita e pela leitura das cartas que os sujeitos caminham ao longo da narrativa no sentido de um maior conhecimento de si e do outro, de um outro ao mesmo tempo semelhante e distinto. A este nível, as últimas palavras de João, sintetizando em poucas linhas a visão do passado e a projecção no futuro, revestem-se de um particular

simbolismo e de uma subtil intencionalidade pedagógica que, julgo, extravasa do universo textual:

(...) a primeira etapa já está ultrapassada e as próximas hão-de ser mais fáceis, verás que tudo se reencaixa e acaba bem.
Estou a escrever-te na varanda da Cerejeira Brava e vi agora mesmo uma estrela cadente. Riscou o céu com um traço de luz tão forte e tão longo que a tomo por remate positivo de todos os nossos sonhos deste Verão. (DCJJ, 220)

Num registo retrospectivo e avaliativo, João faz um balanço positivo dos *sonhos de Verão* dos interlocutores deste *Diário Cruzado*. *Remate positivo* é, aliás, a expressão linguística que provavelmente melhor resume (e dá por concluídas) as experiências e as angústias de dois adolescentes que, pela troca efectiva de cartas nesse período temporal correspondente a um ciclo da vida, um período que marca a transição simbólica para um tempo de maior tranquilidade e maturação psico-emotiva, adquiriram maior consciência de si e do outro¹⁴³.

A ser assim, o rasto de luz que a estrela cadente deixa no céu, revestido de um particular simbolismo, é o sinal de que, solucionados todos os problemas e dissipadas todas as dúvidas, se pode enfim fazer um regresso tranquilo à normalidade. Por isso, terminada a leitura da obra, o leitor poderá chegar à conclusão - e essa parece ser, aliás, uma das mensagens que o *Diário Cruzado* pretende veicular, que, tal como sucedeu com João e Joana, é possível caminhar no sentido de uma maior compreensão de si e dos outros se nesse percurso, preferencialmente, não estivermos sós. Ora, o convite subreptício à explicitude do dizer e à abertura ao outro adquire particular relevo e significado se pensarmos que o potencial leitor empírico da obra é, também ele, um

¹⁴³ Parecem por isso fazer aqui todo o sentido as palavras de Marcello Duarte Mathias ao destacar a relevância da carta nestes contextos de interlocução efectiva, embora tais palavras tenham sido proferidas de modo mais abrangente: “(...) através do frente-a-frente cruzado em que cada um procura definir-se, enriquecem-se em permanente contraponto as respectivas identidades” (Mathias, 2001: 184).

jovem adolescente, provavelmente com problemas, angústias e interesses semelhantes aos dos dois protagonistas.

Nessa medida, *Diário Cruzado de João e Joana*, tal como *Diário Secreto de Camila* e *Diário de Sofia & C^a (aos 15 anos)*, termina num tom claramente optimista, de esperança no futuro, o que já não sucede em *A Lua de Joana*, uma obra marcada pela profunda solidão do sujeito que escreve, pela incomunicabilidade entre os seres e pela auto-destruição, que conduz o destinador e o destinatário das cartas, em momentos distintos, ao mesmo fim irremediável – a morte. Por isso, e porque formalmente se reveste de particularidades muito específicas, interpretando de modo *sui generis* os protocolos enunciativos da narrativa epistolar, a obra será objecto privilegiado de análise no ponto que se segue.

3.2. O diálogo (im)possível e a solidão da voz

Se, em *Diário Cruzado de João e Joana*, se assiste à correspondência efectiva entre dois interlocutores que, apesar da distância física que os separa, mantêm entre si uma intensa comunicação mediada preferencialmente pela carta, em *A Lua de Joana* estamos perante uma obra que, embora se apresente sob a forma de uma novela epistolar, diverge da anterior não só em termos formais como de conteúdo.

Na verdade, as indicações paratextuais não permitem, num primeiro momento, perceber o carácter genológico do livro. É preciso abri-lo e entrar na tessitura narrativa para se compreender a sua natureza epistolar e as circunstâncias que terão levado o sujeito a escrever para um ser ausente e fantasmático. É justamente esse sujeito que, logo na primeira carta, explicita a sua necessidade de, após demorada ponderação,

encetar o diálogo (im)possível com a sua *única confidente* através da escrita, evidenciando o desejo íntimo de assim *desabafar e compreender tudo o que aconteceu*:

Demorei muito para me resolver, o que não era costume. Para dizer a verdade, não sabia o que fazer. Precisava de *desabafar*, tentar compreender tudo o que aconteceu e, como foste sempre a minha *única confidente* ... (LJ, 7)

Neste momento inaugural, o leitor não se encontra ainda na posse de informações que lhe permitam compreender na plenitude as palavras do sujeito e descortinar o que terá acontecido. Aliás, as reticências e os não-ditos concorrem aqui para a instauração de um clima misterioso que será, contudo, progressivamente desvelado no decorrer da narrativa através de uma maior ou menor explicitude. De facto, ainda na primeira carta, Joana levanta um pouco a ponta do véu ao afirmar: “Faz hoje um mês que tu ... Não sou ainda capaz de dizer a palavra. Se calhar, é porque não acredito que já não estás aqui comigo. É tão difícil de acreditar!” (LJ, 7–8). Pelo discurso emotivo do sujeito transtornado, incapaz ainda de proferir a palavra que o leitor pressupõe ser «morreste», se compreende todavia o estatuto condicionante do destinatário das cartas, até porque Joana acrescenta que o outro já não está perto de si.

Escrever parece ser, pois, a única forma de o sujeito compensar a ausência do outro, presentificando-o, embora esse gesto irreprimível seja sentido como estranho e assumido em tom de confiança no seu discurso interior e simultaneamente endereçado ao destinatário virtual das cartas: “Escrever-te é praticamente macabro, eu sei. Mas não posso desligar-me assim tão facilmente de ti. E depois, como ninguém sabe, não poderão chamar-me doida” (LJ, 10). É aliás essa necessidade de fazer perpetuar o diálogo (im)possível com a amiga que a leva a preferir escrever-lhe cartas e a não optar pela escrita de um diário, tal como ela própria assume num registo metaficcional:

Não fazia sentido escrever um diário, pois dava-me a sensação de estar a escrever para mim própria, o que acho um bocado estranho. Talvez seja ainda mais estranho escrever-te, mas é

uma forma de manter viva a tua memória, pelo menos até entender o que se passou contigo; pelo menos até conseguir perdoar-te... (LJ, 7)

Escrever para si própria parecer-lhe-ia de facto *um bocado estranho*, o que equivale a dizer que o diário, aos seus olhos, se institui como uma modalidade enunciativa sem o sentido comunicativo que as cartas possuem. Não obstante, a leitura da obra fará acentuar justamente a proximidade das cartas à escrita diarística, seja pelo carácter fragmentário de que se revestem, seja pela insistente manobra discursiva de recorrer à palavra interior, à palavra que revela a intimidade e as circunstâncias de quem escreve, seja ainda pela não observância de alguns dos princípios convencionais da escrita epistolar, como os da reversibilidade funcional e da alternância discursiva.

Na verdade, a obra é composta por cento e duas cartas que, de vinte e oito de Agosto de 1992 a cinco de Julho de 1994, Joana dirige a Marta, entretanto falecida por *overdose*, mas nela se inviabiliza o intercâmbio epistolar porque o destinatário, aqui concebido como uma ausência, no momento da redacção das cartas que lhe são dirigidas *habita já o espaço de todos os silêncios – a morte* (cf. Rodrigues, 1999: 3).

Deste modo, em *A Lua de Joana*, a ausência de um interlocutor possível transforma “(...) a relação eu-tu numa relação eu-escrita de mim” (Almeida, 1988: 354), assumindo as cartas, dolorosamente endereçadas a um destinatário mudo, sem capacidade de resposta, a forma de um “(...) diálogo monologante de aparência (...) desamparada” (Rodrigues, 1999: 4).

Na perspectiva de H. Porter Abbott, expressa em *Diary Fiction: Writing as Action* (1984) e evocada por Bernard Duyfhuizen em *Diary Narratives in Fact and Fiction* (1986), narrativas como *A Lua de Joana*, marcadas justamente pela ausência de resposta do destinatário e, portanto, pela impossibilidade efectiva de interlocução, deveriam ser concebidas como uma subcategoria do diário ficcional porque nelas se

privilegia a expressividade do monólogo. A inclusão deste tipo de narrativas de «single-writer», como as designa Abbott, no género diarístico é, contudo, problemática porque, apesar de se reconhecer que tais narrativas atribuem à comunicação escrita uma dimensão unívoca e unilateral, fazendo sobressair a voz singular e solitária do sujeito que escreve, parece-me óbvio que a existência de marcas contratuais da carta no corpo dos textos não pode ser inocente ou irrelevante.

Na verdade, quando o sujeito interpela outro, mesmo sendo esse outro um ser investido de uma ausência irremediável, fá-lo com uma intencionalidade diferente do que se estivesse apenas a escrever para si. Aliás, é esse gesto interpelativo que permite distinguir precisamente o diário da novela epistolar, tal como se deduz das palavras de Lorna Martens, recuperadas por Duyfhuizen, ao definir diário ficcional: “It is a fictional prose narrative written from day to day by a single first-person narrator who does not address himself to a fictive addressee or recipient” (Martens cit. por Duyfhuizen, 1986: 175).

Ora, daqui se infere que o simples facto de existir um destinatário convocado pelo sujeito emissor de cartas faz com que a narrativa deva ser entendida como epistolar e não como diarística. Aliás, o gesto epistolar é semanticamente produtivo nestes contextos dominados pelo apagamento do interlocutor, na medida em que traduz o desespero e o inconformismo do eu na sequência da perda irremediável do outro. A ser assim, a intensa nomeação do destinatário morto, expressão metafórica da profunda e irreversível incomunicabilidade entre os seres, pode ser percepcionada como uma tentativa de restituir à relação com o outro “(...) o sentido comunicativo que o tempo e a morte inviabilizaram” (Rodrigues, 2007: 7).

Neste sentido, *A Lua de Joana* apresenta-se como uma narrativa epistolar não convencional, dando a palavra a um “(...) sujeito de enunciação demasiado

ensimesmado e com manifesta incapacidade para se descentrar do seu ponto de vista” (Pedro, 2000: 16), um sujeito que procura respostas para o enigma da vida, embora projectando as suas angústias, os seus medos, as suas vivências na figura fantasmática da sua interlocutora, Marta, com ela se confundindo, pelo menos parcialmente. A questão do Duplo é aqui investida de um particular simbolismo, na medida em que, ao dirigir-se a um outro eu especular, o sujeito mais não faz do que problematizar a sua própria existência e as opções que ele próprio e o outro ao longo da vida tomaram.

Num gesto sentido também como auto-recriminatório, o sujeito dirige-se por vezes a esse outro, ou outro eu de si, em tom claramente judicativo (“(...) ainda não consegui compreender o que se passou contigo, nem sequer perdoar-te, Marta (...)” (LJ, 18)), sem se aperceber contudo que, à semelhança do outro, também ele percorrerá o mesmo caminho descendente e terá o mesmo fim irremediável – a morte. Nas cartas que lhe dirige, o sujeito dá conta precisamente dessa sua caminhada auto-destrutiva, pelo que, apesar de o leitor não ter acesso directo à interioridade de Marta nem às circunstâncias que a terão conduzido à entrada no mundo da droga, pode a meu ver deduzi-las a partir da leitura das cartas de Joana, porque uma e outra funcionam como figuras especulares no interior da narrativa.

Desta forma, as cartas de Joana podem ser lidas também como um exercício especular de auto-questionamento e auto-análise, mesmo se Joana, numa tentativa desesperada de presentificar a amiga entretanto desaparecida, a interpela directamente, seja através das fórmulas de saudação (“Querida Marta”) seja no interior dos textos, aqui assumindo particular relevância não só a forma pronominal escolhida – tu – como também o uso recorrente ao vocativo *Marta* sem quaisquer outros atributos: “Nada disto faz sentido, Marta! Que mundo tão estranho, o nosso!” (LJ, 106); “Que foi que me aconteceu, Marta? Como é que eu vim aqui parar?” (LJ, 147).

Efectivamente, todas as cartas dirigidas a Marta incluem a saudação inicial “Minha querida Marta”, criando um obsessivo efeito de repetição no interior da obra, que será intensificado pela fórmula final com que o sujeito termina as suas cartas: “Um beijo da Joana” (em noventa e cinco cartas). Nas restantes, Joana socorre-se de mecanismos textuais que apesar de, na essência, transmitirem o mesmo afecto pela amiga, introduzem ligeiras (mas significativas) alterações.

Assim, na carta do dia 25 de Dezembro de 1994, inclui outros elementos linguísticos que traduzem o seu estado anímico: “Um beijo com lágrimas (lágrimas são tudo o que posso dar-te este Natal) da Joana”(LJ, 136); no dia 20 de Novembro de 1993, despede-se da amiga reforçando e ampliando o beijo que normalmente lhe envia no final de cada carta, colocando-o expressivamente no grau aumentativo (“Um beijão da Joana” (LJ, 133)); no dia 5 de Julho de 1994, acrescenta a palavra «amiga», o que me parece relevante do ponto de vista simbólico por ser a última carta de Joana antes da sua própria morte: “Um beijo da tua amiga Joana” (LJ, 156).

Apesar do carácter repetitivo de que se revestem estas fórmulas finais, regista-se, pontualmente, o recurso a outras estratégias de despedida. Assim, em duas cartas, datadas de 29 de Julho de 1993 e de 20 de Março de 1994, Joana assina só o seu nome, sendo esse gesto, nesta última, antecedido de duas frases semanticamente reveladoras do estado de espírito que a domina e que explicam a aparente segura com que se despede da amiga: “Sou uma fraca e uma covarde. Tenho nojo de mim” (LJ, 143)¹⁴⁴.

Além disso, em duas outras cartas (de 12 de Maio de 1993 e 25 de Maio do mesmo ano), Joana nem sequer coloca a sua assinatura no final, limitando-se, nesta última, a escrever apenas “Até amanhã” (LJ, 96). Se, no primeiro caso, a carta evidencia

¹⁴⁴ Nessa carta, bastante curta e incisiva, Joana conta à sua amiga que, por causa da droga, teve de vender os brincos que a avó Ju, entretanto falecida, lhe dera. Por isso se sente tão mal e por isso não consegue escrever mais.

o estado de profunda tristeza e depressão em que Joana se encontra (“Estou triste. Não há ninguém no mundo que possa ajudar-me. Não consigo estudar, não me apetece ver televisão, jogar no computador ou ir ao cinema. Nem sequer me apetece ler! É por tudo isto que te escrevo” (LJ, 91)), no segundo, Joana confidencia à amiga o encontro íntimo com Diogo, irmão de Marta, depois de ele, bruscamente, ter rasgado uma fotografia em que estavam os três “(...) em mil pedaços com uma raiva tal que parecia querer com aquele gesto apagar toda a história que a fotografia contava” (LJ, 95). A raiva e a revolta de Diogo fazem precipitar irremediavelmente os acontecimentos, deixando em Joana um sentimento de profundo ódio e desespero:

(...) olhou-me como se me visse pela primeira vez, pôs as mãos à volta do meu pescoço, deu-me um beijo interminável e levou-me naquele abraço até à cama.

Não te digo mais nada, porque não quero lembrar-me do que aconteceu depois. Só te digo que, assim que cheguei a casa, me enfiei na casa de banho e voei para o duche. Depois, quando me vi ao espelho, odiei-me como nunca. E tomei uma resolução: peguei na tesoura das unhas e cortei o cabelo. Cortei-o tão curto que quase não foi possível pentear-me. Em seguida, voltei a olhar para o espelho e disse para mim mesma: «A Joana já não mora aqui». (LJ, 95,96)

A experiência sexual revelou-se especialmente traumatizante para Joana, ao ponto de nem sequer conseguir falar dela à sua amiga (ou seja, confessionalmente a si própria), não só porque não foi desejada mas também porque ocorreu em casa de Marta, nesse espaço sacralizado onde a presença invisível da amiga ainda se faz sentir. Por isso, Joana assume sentir-se envergonhada (“(...) sinto uma espécie de vergonha (...)” (LJ, 94)) e culpada por ofender a memória da amiga, sentindo de imediato uma necessidade imperiosa de se purificar, de se limpar de todas as máculas, de *voar para o duche* e de cortar o cabelo, naquela que se institui como uma estratégia deliberada e radical de auto-punição e de metamorfose.

A partir desse momento, nada será como antes e a imagem que Joana vê reflectida no espelho da casa de banho, depois desse gesto iniciático de transformação, já não é de si, mas de outra pessoa, uma pessoa que Marta não conheceu, uma pessoa que Joana não quer dar a conhecer à sua interlocutora fantasmática. Aliás, o desdobramento do eu numa terceira pessoa gramatical («A Joana já não mora aqui»), dando conta da dramática cisão do sujeito, sinaliza a distância temporal e psíquica que separa o eu no presente de si próprio no passado e, em última instância, a própria ruptura existencial.

Na verdade, as cartas, em especial as que Joana dirige a Marta no último ano da sua vida, adquirem uma dimensão particularmente dramática, uma vez que é nessa fase que o sujeito passa pelas experiências mais dolorosas do seu crescimento, sobretudo a entrada gradual no mundo da droga, que a conduzirá à morte, pressentida pelo leitor como inevitável. Nesse período, em particular a partir do dia 20 de Fevereiro, dia fatídico em que Joana se droga pela primeira vez, as cartas começam a ser progressivamente menos extensas e menos regulares (cinco em Março, duas em Abril, duas em Maio, quatro em Junho e duas em Julho).

A extensão e a regularidade das cartas traduzem, nesse período, o estado disfórico em que se encontra o sujeito - perdido, desamparado e irremediavelmente só. É este sujeito sem capacidade de escrita que, na solidão da sua voz, afirma, premonitoriamente, na carta de 15 de Março: “Vou parar de escrever. Dói-me a mão, dói-me o corpo, dói-me o pensamento. Dói-me a coragem que não tenho” (LJ, 143).

A decisão de *parar de escrever*, sentida intimamente como uma necessidade absoluta, resulta da dor e da incapacidade física do sujeito para prolongar o acto de escrita (*dói-me a mão, dói-me o corpo*), mas sobretudo da sua profunda debilidade anímica (*dói-me o pensamento. Dói-me a coragem que não tenho*). A decisão é

justificada no discurso, em termos morfossintáticos, estilísticos e lexicais, pela enumeração de orações copulativas assindéticas, sustentada pela repetição anafórica (dói-me ... dói-me... dói-me...), que intensifica a dimensão da dor, e pela referência às representações parciais do sujeito que, na sua perspectiva, inviabilizam a continuidade da escrita (a mão, o corpo, o pensamento, a coragem que assume não ter).

Parar de escrever é, neste contexto, o sinal de uma dupla desistência: da comunicação virtual e obsessiva com o seu interlocutor fantasmático, irremediavelmente silenciado para todo o sempre, mas também, no plano simbólico, da própria vida, porque a escrita do eu se assume metonimicamente como a representação do existir e do ser. Parece, portanto, aqui fazerem sentido as palavras de Marcello Duarte Mathias quando postula que “(...) renunciar ao acto de escrever (...) equivale a desistir de viver” (Mathias, 2001: 176).

De facto se, até aqui, a escrita podia ser entendida como a única via (porventura ilusória) de salvação de um sujeito desamparado e só, a partir deste momento já nada há para dizer, nem a si, nem ao outro, adquirindo o silêncio maior eloquência do que a palavra, esvaziada de sentido(s).

Esmagado por uma existência dolorosa e sem perspectivas de futuro, o sujeito adopta, pois, uma atitude de total desinteresse pela vida, deixando tudo por fazer: “Tenho montes de coisas para estudar, mas não dá para pegar num livro. Sinto a cabeça nos pés. Debaixo dos pés” (LJ, 145). A imagem, altamente produtiva do ponto de vista simbólico, sinaliza o grau de decadência e degradação de um sujeito diminuído, aniquilado dentro de si, com *a cabeça debaixo dos pés*. O percurso descendente de Joana adquire desta forma, na perspectiva de um sujeito estranhamente lúcido, uma expressão literária ambivalente, mas repleta de pregnância significativa.

A caminhada auto-destrutiva de Joana (aliás, como a do seu Duplo) resulta contudo de uma profunda incomunicabilidade intergeracional, como vimos num outro momento deste trabalho, tal se depreendendo das palavras do sujeito duplamente revoltado consigo e com o(s) outro(s): “Onde é que ele [o pai] estava quando eu me meti nesta porcaria?” (LJ, 146). De facto, só após a morte de Joana, quando, pela voz de um narrador onisciente, se descreve a reacção do pai (confrontado com a leitura das cartas da filha¹⁴⁵) e a da mãe (atirada para um mutismo pleno de eloquência), os pais de Joana percebem finalmente, tarde demais, como teria sido importante terem tido tempo para a sua filha.

As cartas são, pois, a única forma (paradoxal e irreversível) de o sujeito poder «comunicar» com aqueles que, estando próximos, nunca tiveram tempo para o ouvir, podendo, de alguma forma, entender-se essa estratégia compositiva “como uma espécie de «vingança» final” (Buescu, 1995: 214)¹⁴⁶. Parece aqui revestir-se de particular significado o facto de o único leitor intratextual das cartas de Joana, ainda que estas não lhe tenham sido dirigidas, ser o seu próprio pai, porque foi justamente o pai que a personagem adolescente mais criticou ao longo da narrativa. Acontece porém que o tempo se esgotou, inviabilizando a possibilidade de um retrocesso nessa relação marcada pela radical incomunicabilidade entre os seres.

¹⁴⁵ Janet Pérez, a propósito da técnica do manuscrito encontrado, refere: “The narrative is terminated at a suspenseful or climactic moment as the manuscript unexpectedly ends, leaving the finder (...) (and/ or the reader) to search fruitlessly for a possible continuation. This device underscores the presence of silence, emphasizing the incompleteness of the narrative as it stands, and impels the reader to seek more deeply within the existing text for clues” (Pérez, 1984: 121). Ora, parece-me que, apesar de o narrador, em *A Lua de Joana*, dar continuidade à narrativa, fá-lo deixando em aberto a possibilidade de o leitor imaginar o que virá depois da morte de Joana.

¹⁴⁶ Apesar de as palavras de Helena Carvalhão Buescu se reportarem a *As Memórias de Guilherme do Amaral*, parecem-me aqui, de facto, totalmente pertinentes, na medida em que as cartas de Joana são lidas apenas após a sua morte, quando já não há hipótese de uma comunicação efectiva com o(s) outro(s). Essa percepção instala, como se percebe pelo comportamento silencioso do pai, um vazio irremediável em quem as lê.

A narrativa epistolar, percebida pela instância leitora como uma longa analepse apenas no final, fecha-se acentuando precisamente essa impossibilidade, permitindo ao leitor compreender que, de facto, também Joana encontrou o mesmo fim de Marta. Não há, contudo, qualquer referência explícita à morte de Joana, mas o silêncio (do narrador e das personagens) é mais eloquente e perturbador do que as palavras, do que tudo o que fica por dizer:

Acabou de ler e, quando ia pousar as folhas sobre a cama, a mulher abriu a porta do quarto.

- Que é isso – perguntou baixinho, a medo, como se não quisesse saber a resposta.

- São cartas ... da Joana.

A mulher voltou-se e saiu, de mão sobre a cara, fechando a porta atrás de si. (LJ, 157)

A pergunta, sussurrada a medo pela mãe, e a resposta evasiva, e emocionada, do pai são os mecanismos textuais encontrados para sugerir justamente o que fica por dizer. Aliás, o silenciamento do sucedido parece aqui inscrever-se numa lógica de contenção que é visível noutros momentos da narrativa - sempre que Joana alude à ausência (apenas física) da amiga. Neste jogo dialéctico entre o dizer e o não dizer é preferencialmente o que não se diz que adquire maior produtividade semântica nesta obra, dando ao leitor (jovem ao adulto) a oportunidade de assim se apropriar, pela via da introspecção, das mensagens que, implícita ou explicitamente, ela veicula.

A última passagem da obra, relatada pela voz do narrador onisciente, explicita aliás a dimensão do sofrimento da personagem que, ao longo da narrativa, Joana mais culpabilizou pela sua derrocada existencial – o pai:

Ele ficou no quarto. Juntou cuidadosamente todas as cartas e arrumou-as sobre a mesa-de-cabeceira. Ficou por muito tempo a ajeitar o molho para que ficasse bem direito, entre o candeeiro e o despertador. Depois, deixou cair o corpo molemente sobre a coberta, e a cabeça pesada afundou-se no almofadão de penas. Sobre a cama, restos de um papel onde se podiam ler os cuidados a ter com o cão. Encolheu as pernas lentamente e fixou

os olhos inchados naquele baloiço estranho suspenso do tecto. A lua estava em quarto crescente.
Desapertou a correia do relógio e pousou-o devagar sobre a mesinha. Agora, tinha todo o tempo do mundo. Para quê? (LJ, 157)

O excerto dá conta da impotência e do profundo desalento em que o pai de Joana se encontra após a sua morte, um estado de espírito que ganha visibilidade nos gestos mecânicos que simbolicamente executa, em silêncio, no quarto vazio da filha: deixar cair o corpo molemente sobre a coberta da cama da filha, afundar a cabeça no almofadão de penas, encolher as pernas, fixar os olhos inchados no baloiço em quarto crescente, desapertar a correia do relógio e pousá-la devagar sobre a mesinha.

Os movimentos são executados em *ritardando*, contrastando com a pressa de viver que, nas cartas, a filha tanto criticava. Aliás, o gesto de tirar o relógio parece-me bastante simbólico neste contexto porque, como as derradeiras palavras da obra sugerem, depois da morte de Joana o tempo deixa de ter qualquer utilidade. A questão retórica que dá por concluída esta peculiar narrativa epistolar¹⁴⁷ (“Para quê?”) instala inclusivamente um espaço de silêncio na página em branco que, a meu ver, se reveste de um profundo significado filosófico e pedagógico, na medida em que parece óbvio que a voz do narrador tem, “(...) no seu horizonte imediato, a figura projectada do Leitor” (Buescu, 1995: 217). Na realidade, essa voz pretende, como se presume, agitar as consciências dos que, por qualquer motivo, afirmam não terem tempo para assistir ao crescimento de seus filhos, criando muitas vezes situações irreparáveis, como sucedeu ficcionalmente com Joana e Marta.

¹⁴⁷ Elizabeth Campbell dirá contudo que a inexistência de interlocução, em determinadas obras do género, não impede que as mesmas sejam percepcionadas como novelas epistolares, tal como sucede quando a narrativa não é apenas composta por cartas: “Novels which are no composed exclusively of letters can also be classified as epistolary, but only if the plot is determined, advanced, and resolved by letters” (Campbell, 1995: 333).

A crítica, a meu ver, vai ainda mais longe, pretendendo atingir, na generalidade, a sociedade portuguesa finissecular, e em especial aqueles jovens (porventura os pais das Joanas e das Martas dos anos noventa) que viveram de forma intempestiva e acalorada o Maio de 68 e, posteriormente, o 25 de Abril, mas que se deixaram engolir pela voracidade da sociedade que tanto combateram, acabando por se tornar prisioneiros de uma certa filosofia de vida e de um padrão sócio-cultural e económico que secundarizam nitidamente o papel da família. É, portanto, a constatação da falência afectiva de uma geração que, como se deduz pela leitura da obra, não soube adaptar-se verdadeiramente à mudança social e que, demasiado tarde, se apercebe da inoperância e insensatez do seu estilo de vida.

Nesse aspecto, *A Lua de Joana* (tal como, num outro registo, *Diário de Sofia e C^a*) encontra-se imbuída de uma dupla intencionalidade pedagógica: alertar os mais novos para os perigos decorrentes de algumas práticas ou comportamentos desviantes, apresentando-lhes, directa ou indirectamente, alternativas, e despertar a consciência crítica e reflexiva dos mais velhos, no sentido de os tornar pais/agentes educativos menos ausentes e mais dialogantes – tudo isto num registo ambivalente, isto é, coloquial mas poeticamente cativante e filosoficamente enriquecedor.

Da leitura de *A Lua de Joana* e *Diário Cruzado de João e Joana* se deduz, portanto, que escrita epistolar se institui como espaço íntimo de revelação e convergência, contribuindo para o diálogo empático do sujeito consigo mesmo e com o outro, destinatário intratextual ou leitor, mesmo se esse outro é, ficcionalmente, um ser ausente e fantasmático, como sucede na obra de Maria Teresa Maia Gonzalez.

No entanto, se é certo que os protocolos do género epistolar pressupõem a existência de um intercâmbio discursivo pautado pelas leis da alternância, não deixa

também de ser evidente que nem sempre a redacção de uma carta tem implícito o desejo (ou a necessidade) de uma resposta efectiva do outro.

No contexto da literatura para jovens, esse aspecto é visível também nos universos textuais edificados fora da matriz epistolar, em que a inclusão pontual da carta ou de outras formas mais económicas de comunicação escrita, como o bilhete ou o postal ilustrado, serve o propósito genérico de o sujeito emissor fazer chegar ao outro a sua interioridade e a sua circunstancialidade sem que esse gesto implique o surgimento de uma correspondência efectiva entre destinador e destinatário, como procurarei demonstrar em seguida.

3.3. O gesto epistolar: um modo *sui generis* de comunicação unilateral

Para além da incursão bem sucedida da literatura portuguesa finissecular de potencial recepção juvenil pela novela epistolar, que assume contudo aspectos inovadores em relação às modalidades convencionais do género quer em *Diário Cruzado de João e Joana* quer, de forma ainda mais notória, em *A Lua de Joana*, como vimos, a carta surge também noutros contextos ficcionais não filiados na matriz epistolar. Essa é, aliás, uma tendência que marca igualmente a sua congénere para adultos nas últimas décadas do século XX, tal como o demonstrou a autora de “Re-Visions, Re-Flections, Re-Creations: Epistolarity in Novels by Contemporary Women”: “The epistolary novel’s affiliations with the modern novel are even more pronounced today” (Campbell, 1995: 335).

Na verdade, e à semelhança do que sucede a esse nível com a produção literária de autores portugueses como Vergílio Ferreira¹⁴⁸, por exemplo, avultam na narrativa literária destinada ao público leitor juvenil mensagens epistolares que detêm uma posição marginal em relação ao essencial da intriga (cf. Rodrigues, 1999: 1) e que não implicam necessariamente o surgimento de uma correspondência efectiva entre destinador e destinatário, como sucede, a título exemplificativo, em *Lote 12 – 2º Frente, Úrsula, a Maior* ou *Uma Questão de Cor*.

Na verdade, nessas obras em particular, a carta surge como estratégia discursiva que resulta da necessidade irreprimível de o eu se dirigir ao outro pela escrita, mas sem que esse gesto implique (ou aguarde) uma resposta efectiva do destinatário. Aliás, a cena da escrita sobrepõe-se, nesses casos, à cena da leitura, uma vez que a carta, mais do que exercer uma função comunicativa, é a modalidade encontrada para exprimir a interioridade de quem escreve. Nessa medida, a resposta do outro não se revela nos textos como absolutamente necessária, apesar de em *Lote 12* o sujeito a solicitar ao seu destinatário, porque o texto epistolar, em rigor, se compraz na afirmação preferencial da subjectividade enunciativa.

O caso de *Lote 12* parece ser, de certo modo, a excepção neste contexto, uma vez que o sujeito se socorre pontualmente do texto epistolar para prolongar o convívio virtual com a sua maior amiga, tal como é manifesto nas diversas formulações interrogativas que têm implícito o desejo íntimo de obtenção de uma resposta por parte da sua interlocutora: “Rita, achas que uma casa em que vivemos durante onze anos fica completamente vazia de nós quando pegamos nos móveis e vamos para outro sítio?” (L12, 32). No entanto, e embora a carta termine com o pedido “Não te esqueças de me

¹⁴⁸ A este propósito, sublinha Isabel Cristina Rodrigues que na obra do autor de *Para Sempre* “(...) o género epistolar percorre vários textos e textos de índole muito diversa” (Rodrigues, 1999: 1), destacando porém que em alguns casos as cartas assumem uma posição marginal em relação ao essencial da intriga.

responder, ouviste?” (L12, 34), a narrativa silencia essa resposta do outro, tornada irrelevante neste contexto, não existindo sequer referência ao facto de essa carta escrita por Mariana ter sido enviada e recebida pela sua amiga.

Daqui se infere que o gesto epistolar parece, neste caso específico, acentuar a expressividade comunicativa da palavra monologal, permitindo ao sujeito direccionar o olhar para o seu interior e dirigir-se ao outro como a si mesmo, como julgo ser evidente nos seguintes exemplos textuais: “Ainda não tenho amigas novas. Também ainda não tive muito tempo para reparar nelas” (L12, 31), “Gostava de saber como são as pessoas que moram agora na minha casa” (L12, 32), “A minha casa [actual] está vazia de tudo. (...) De manhã abro a janela do meu quarto, deito a cabeça para fora e só vejo muitas gavetinhas iguais, todas da mesma cor, do mesmo feitio, do mesmo tamanho” (L12, 33).

Também em *Úrsula, a Maior*, a carta parece servir o propósito de explanação da interioridade subjectiva, embora assuma aqui contornos diferentes dos que encontramos em *Lote 12*. Na verdade, *Úrsula*, a personagem nomeada no título da obra, ainda que não desempenhe funcionalmente o papel de narradora, escreve uma carta revolucionária aos pais, informando-os da mudança operada no seu interior no tempo em que deles esteve afastada. Com efeito, a menina submissa e bem-comportada que fora até então transformou-se entretanto numa adolescente madura, com vontade própria, revelando-o nos seguintes termos na carta que lhes dirige:

Eu sei que a Casa Grande é a minha casa, e até gosto dela, (...) e gosto de vocês todos, evidentemente. Mas também gosto de outras coisas, que só agora descobri. Gosto de falar quando me apetece e não apenas para responder ao que me perguntam; gosto de poder andar vestida como calha e não como se fosse sempre a festas; gosto de rir alto, e acho até que gosto de me esquecer às vezes de dizer desculpa ou obrigada. Aquilo que eu descobri é que gosto de fazer as coisas por prazer e não por obrigação, ou porque alguém manda. (...) Eu não quero ir para casa. Eu não quero ser de plástico, nem uma menina-modelo. (UM, 182)

A transformação de Úrsula passa portanto pela rejeição dos modelos comportamentais e educativos impostos pelos pais, rejeição essa favorável à natural aceitação de si e da sua identidade (“(...) dizer que me chamo Úrsula e não esta patetice [Xuxu] que vocês inventaram para me chamar” (UM, 183)), mas passa também pela decisão de não querer voltar para casa, o que se revela um gesto altamente simbólico, uma vez que traduz a vontade de o sujeito romper em definitivo com as amarras do passado. No entanto, assumi-lo institui-se como um acto de coragem só possível para o sujeito, apesar de tudo, através da escrita, como se deduz pelas suas próprias palavras: “Já há tempo que eu queria escrever esta carta, mas a coragem não tem sido muita” (UM, 182).

A carta funciona, portanto, como o veículo de transmissão de uma vontade subjectiva durante muito tempo inconfessada, impondo implicitamente ao outro, um outro plural neste caso, um silêncio que se presume atordoar quem nele se recolhe. Porém, e apesar da não-resposta, o leitor terá conhecimento da reacção indignada da mãe de Úrsula pela incorporação, no discurso da narradora, das palavras de D. Guilhermina: “(...) não quero voltar a pôr a minha vista em cima dessa carta! (...) Não reconheço a minha filha nesta carta! Não pode ser! Esta não é a minha filha...” (UM, 177).

É aliás pela narradora que o leitor terá igualmente acesso à carta de Úrsula, uma carta que Maria João vira escrever sem adivinhar o seu teor ou presumir sequer a quem se dirigia: “(...) a carta da Xuxu parecia nunca mais acabar. Sentada, muito direita, à escrivanhinha, ela escrevia, escrevia, escrevia” (UM, 168). Nesse momento, o leitor é induzido a pensar que se trata de uma carta endereçada ao namorado de Xuxu, intensificando-se assim o clima de mistério que envolve o conteúdo da carta, mas a revelação só é feita posteriormente quando a mãe de Úrsula confronta Maria João e a

sua mãe, que tinham acolhido Úrsula em sua casa, com o texto da filha. Na sequência desse encontro conturbado, Maria João abre finalmente, na solidão do seu quarto, a carta que originara tal *tempestade*, transcrevendo-a na íntegra e estabelecendo dessa forma com o leitor um pacto de cumplicidade que os faz participar a ambos nessa prática *voyeurística*: “Já no meu quarto, abri a carta da Xuxu, que tinha provocado tal tempestade na Casa Grande. Rezava assim: (...)” (UM, 181).

O leitor não visualiza portanto a cena da leitura da carta por parte dos seus destinatários, mas, sim, através da narradora, estratégia narrativa que parece servir o propósito genérico de valorizar, a partir do ponto de vista adolescente, a mudança de atitude por parte de Úrsula. Esse propósito ganha maior visibilidade no discurso apologético de Maria João quando, após a (re)leitura da carta, a narradora não consegue reprimir a palavra interior, projectando-a no espaço vazio do seu quarto: “- Úrsula, és a maior!” (UM, 183).

Tal estratégia interpelativa dirige-se contudo a um tu ausente, sem capacidade de resposta, o que me parece significativo sobretudo se tivermos em conta que, depois dessas palavras, a narrativa se fecha com um capítulo inteiramente dirigido ao «querido leitor». Nesse capítulo final, em analepse, são relatados em jeito de balanço os factos que se seguiram à tomada de decisão de Úrsula e nele a narradora se despede do seu «querido leitor», agradecendo-lhe *a paciência em ter lido esta história toda* (UM, 191). Deste modo, as palavras que antecedem esse momento final, pronunciadas em voz alta para um interlocutor ausente, poderão ser lidas como um repto implicitamente endereçado ao leitor, até porque são elas justamente que fornecem a chave de leitura que o ajudará, por fim, a compreender na plenitude a valência semântica das palavras inscritas no lugar do paratexto.

Já em *Uma Questão de Cor*, o texto epistolar é apresentado de outra forma, uma vez que a obra, apesar de, tal como as anteriores, valorizar a cena de escrita, acolhe no seu tecido ficcional uma carta que não chega a ser concluída porque o processo redaccional é interrompido pela mãe da protagonista. Trata-se, pois, de uma situação diferente, até porque a narradora é impelida à escrita devido ao facto de a sua avó se encontrar hospitalizada. Angustiado e impossibilitado de expressar de outra forma o afecto que sente pela avó, e pensando que uma carta sua poderá ser útil na fase de recuperação da doença, Nina recorre às novas tecnologias, iniciando no seu computador uma carta onde relata com extrema minúcia os factos do seu quotidiano ao mesmo tempo que pede à sua interlocutora um esforço acrescido para que se *ponha boa depressa* (UQC, 75), dando-lhe inclusivamente conselhos nesse sentido: “Não te «stresses» com nada, olha que não faz bem!” (UQC, 75).

A escrita é contudo abruptamente interrompida pela mãe, que, julgando tratar-se de mais um jogo, lhe grita: “Nina! Já para a cama!” (UQC, 75). O tom suaviza-se porém quando percebe a verdadeira razão que origina a demora de Nina diante do ecrã do computador: “- Desculpa, filhinha. Às vezes sou mesmo indecente” (UQC, 76). Essa alteração no discurso da mãe passa não só pelo pedido de desculpa, mas também pela forma de tratamento, uma vez que se dirige nesse segundo momento à filha através de vocativos como *filhinha* e *minha querida*: “- Agora vai-te deitar, minha querida, que já é tarde” (UQC, 76). Além disso, esse discurso é acompanhado de uma gestualidade de ternura – *fazer festas no cabelo* – que sinaliza o estado de arrependimento da mãe.

A carta fica pois por concluir, mas mesmo assim chegará, como se presume, ao seu destinatário, uma vez que Nina a imprime, solicitando a intervenção da mãe para a entregar pessoalmente à avó quando a for visitar ao hospital. A cena da leitura é portanto adiada, mas esse diferimento é apenas sugerido, não existindo na narrativa

qualquer alusão posterior ao facto de a carta ter sido de facto recebida e lida pelo seu destinatário. Mas o não dito da elipse não anula inteiramente a possibilidade de o leitor preencher o vazio discursivo, imaginando neste caso o percurso da carta desde o ponto de partida até ao de chegada.

Desta forma, embora a carta, pelo menos em teoria, se configure como “(...) um modo de comunicação assumidamente dialogal” (Rodrigues, 1999: 2), nas obras em análise ela surge incorporada no tecido narrativo de forma esporádica sem que esse gesto epistolar implique uma resposta por parte do destinatário. O silenciamento do outro surge, portanto, como estratégia narrativa comum às três obras, atribuindo à comunicação escrita uma dimensão paradoxalmente unilateral.

O mesmo sucede noutros contextos ficcionais em que as cartas são por vezes substituídas por formas mais económicas de comunicação escrita, como o bilhete ou o postal, como se regista, por exemplo, em *Gosto de Ti. R.*, de Graça Gonçalves, e *Doçura Amarga*, de Ana Saldanha.

Assim, na obra de Graça Gonçalves, a protagonista é surpreendida, ao longo da narrativa, por diversos bilhetes de amor misteriosamente assinados por alguém cuja identidade é dissimulada através de uma enigmática inicial - «R». O jogo, assim sentido pela narradora - “Quem estaria a querer jogar comigo àquele jogo de gostar?” (GTR, 61) -, coloca em alvoroço Adriana, fazendo-a desdobrar-se em estratégias mentais no sentido de descobrir a identidade do seu admirador secreto: “Já tinha recebido muitos bilhetes, mas como aquele... Quem seria o R? Rui, Raul, Rodrigo, Rafael, Ricardo...(...) O R seria ali da turma?” (GTR, 10). A interrogação é, aliás, o mecanismo linguístico mais declinado pela narradora no seu processo de busca, um processo concretizado sobretudo no espaço insondável da sua interioridade.

Na verdade, receando o olhar indiscreto dos outros, Adriana guarda o sucedido apenas para si¹⁴⁹, refugiando-se num silêncio cómodo e defensivo, e nem a relação de amizade com Miguel justifica, na perspectiva do sujeito transtornado, a revelação do segredo, que presumivelmente tornaria Adriana vulnerável e alvo de *piadas* fáceis: “Por uns segundos ainda pensei contar-lhe [ao amigo Miguel], mas aquele verbo ... e depois o R... Não, era melhor não lhe dizer nada. (...) e se, a partir daí, ele começasse a mandar piadas?” (GTR, 11). A experiência incomunicável torna-se contudo cada vez mais perturbadora para o sujeito, que não consegue, por si só, desvendar o mistério e perceber quem será o autor das mensagens enviadas.

Aliás, o enigma que envolve o emissor das mensagens é intensificado na narrativa pelo facto de os bilhetes surgirem de forma algo imprevista – escondidos debaixo ou dentro de livros, colocados em mão na caixa de correio – desconcertando a protagonista, e também, em certa medida, o leitor, a quem não é fornecida nenhuma informação clara e precisa no decorrer da obra sobre a autoria dos bilhetes, uma vez que estes surgem aparentemente do nada.

Contudo, vários indícios textuais surgem disseminados pela narrativa de forma subtil, permitindo ao leitor presumir que o signatário enigmático das mensagens endereçadas a Adriana poderá ser Miguel, ainda que o seu nome próprio não se inicie pela letra R, mas essa estratégia dissimulatória - a não coincidência entre o nome próprio e a inicial no lugar da assinatura -, precisamente por escapar a qualquer lógica de previsibilidade, é que faz evoluir a narrativa, adensando a curiosidade de Adriana (e a do leitor) em torno dos bilhetes enviados.

¹⁴⁹ A única personagem que terá conhecimento dos bilhetes é a mãe, embora nem aqui tenha havido de Adriana a intenção de dizer a causa da sua exaltação interior, na medida em que os bilhetes são inadvertidamente observados pela mãe da protagonista no momento em que Adriana os tem espalhados pela cama.

De entre esses indícios, ganham particular força expressiva e simbólica (pelo menos para o leitor) o olhar insistente e perscrutador de Miguel, um olhar que, embora desconcertante, nada diz a Adriana (“Atento, a reparar em mim, apenas vi o Miguel, mas esse, claro, não podia ser” (GTR, 10)), bem como as palavras que este dirige à amiga na sequência dos bilhetes por ela encontrados: “- Adriana, o que se passou? Estavas tão corada... (...) Até te vi esconder qualquer coisa na camisola...” (GTR, 11). Neste contexto, as sucessivas interrogações de Miguel - bem como os pedidos ternurentos para que a amiga confesse o seu segredo (“Ele pediu, baixinho: - Conta.” (GTR, 12) -, apesar de poderem ser lidas como manifestações sinceras de preocupação do sujeito em face do outro inquieto e perturbado, podem igualmente ser percepcionadas como estratégias impulsionadoras do dizer.

Para além disso, as palavras «Gosto de ti», pronunciadas por Miguel alegadamente reportando-se a uma frase que terá de dizer num outro contexto (numa peça teatral), uma frase que, como ele próprio assume, tem “muita dificuldade em dizer” (GTR, 98), parecem indiciar a intenção subjacente de assim confessar o seu amor a Adriana. Essas palavras parecem revestir-se de uma dimensão simbólica acrescida pelo facto de ser essa a mensagem epistolar por diversas vezes declinada no interior dos bilhetes. Aliás, no momento em que Miguel as pronuncia, a narradora fica visivelmente perturbada, revelando-o desta forma no seu discurso interior:

Corei logo... «Gosto de ti». Aquela frase perseguia-me. Olhei para o Miguel. Pareceu-me atrapalhado... (Mas porquê?... (...)) ele continuou a falar muito animado no tal grupo. Mas antes de se ir embora, saiu-se com uma! Sem vir nada a propósito, disse, num tom de voz entre a afeição e o desespero:
- Gosto de ti!
Fiquei espantada a olhar para ele. (GTR, 99)

Adriana não parece compreender a dimensão e a profundidade de tais palavras nem tampouco a «atrapalhação» do amigo, tal como a questão retórica

(“Mas porquê?”) e a afirmação “Fiquei espantada a olhar para ele” denunciavam, talvez porque se trata de “Um gostar tão evidente! Demasiado evidente (...) (GTR, 127), como ela própria reconhecerá em momento posterior.

No entanto, tal percepção só será possível devido à intervenção da mãe, que, em momentos diferentes da narrativa, desempenha um papel decisivo na desocultação do enigma. Na realidade, quando confrontada com os bilhetes recebidos por Adriana, a mãe questiona a filha sobre a verdadeira identidade do emissor dos bilhetes, apelidando-o simbolicamente de *Romeu*. O nome da personagem shakespeareana, assim atribuído ao autor das mensagens, surge investido de grande produtividade semântica, na medida em que, ao evocar a história de amor protagonizada por Romeu e Julieta, a mãe de Adriana introduz na narrativa novas informações que ajudarão a filha (e o leitor) a decifrar o mistério: “Romeu, começa por R e é um nome de (...) Amor. Romeu e Julieta, uma famosa peça de teatro, é uma história de amor ... Como tu te chamas Julieta... (...) Adriana Julieta” (GTR, 106-107).

Desta forma, através do raciocínio silogístico, a mãe estabelece uma certa proximidade entre a história de amor de Romeu e Julieta e a situação que envolve o mistério dos bilhetes enviados à sua filha, Adriana Julieta. A semelhança entre o nome feminino da personagem shakespeareana e o da protagonista de *Gosto de Ti. R.* origina inicialmente a atribuição simbólica do nome «Romeu» ao admirador secreto de Adriana; porém, quando a última mensagem surge colocada num livro que Miguel devolve à amiga, pelas palavras sugestivas da mãe se insinua que é justamente esse o apelido de Miguel: “O apelido dele é ...” (GTR, 127). Visivelmente perturbada (“Mas como é que eu nunca desconfiara do Miguel?” (GTR, 127), mas feliz, Adriana afirma, no seu discurso introspectivo, nem sequer ter ouvido as palavras da mãe:

Nem a ouvi bem. Para mim, ele tinha só o primeiro nome,
Miguel, como eu era só Adriana e não Julieta.

Sete bilhetinhos e todos com a palavra gostar! Que palavra mais misteriosa! Quantos segredos ela tinha bem escondidos!... (GTR, 127)

Inscrevendo-se numa lógica de exaltação dos afectos, que Graça Gonçalves frequentemente tematiza nas suas obras de potencial recepção infantil e/ou juvenil, a palavra *gostar*, aqui sujeita a uma valoração positiva, é assumida pela personagem como uma palavra *misteriosa*, uma palavra com tantos *segredos escondidos*. Provavelmente é essa representação positiva do afecto que Maria Gabriela de Sousa Silva, no seu recente estudo intitulado *Ler e Amar na Adolescência* (2008), afirma não encontrar nas leituras obrigatórias do Ensino Secundário, leituras que, na sua maioria, como demonstra, apresentam “(...) traços marcadamente retrógrados ou exageradamente românticos” (Silva, 2008: 160), que poderão influenciar de forma negativa os jovens leitores.

Relativizando embora algumas das afirmações mais extremistas da autora, nomeadamente a que postula que as mensagens veiculadas pelas obras literárias em apreço¹⁵⁰ podem provocar “(...) danos emocionais (...) demasiado graves para a estabilidade psíquica e emocional dos adolescentes” (Silva, 2008: 161) por serem “(...) destrutivas do valor do afecto” (Silva, 2008: 161), julgo contudo que o estudo de Maria Gabriela de Sousa Silva tem o mérito de sublinhar a urgência de uma nova linguagem dos afectos na adolescência (cf. Silva, 2008: 160), uma linguagem que me parece encontrar na obra de Graça Gonçalves uma expressão linguística e metafórica privilegiada.

Na realidade, em *Gosto de Ti. R.*, os bilhetes escritos e enviados por um sujeito tímido e reservado, incapaz de verbalizar ou confessar de outra forma o seu afecto, traduzem não só a inocência de quem os escreve mas também a simplicidade e a força

¹⁵⁰ A autora reporta-se no seu estudo em particular à Poesia Trovadoresca, à Lírica Camoniana, ao episódio «A Ilha dos Amores» de *Os Lusíadas*, a *Folhas Caídas*, a *Amor de Perdição*, a *Os Maias*, a *Aparição* e ainda à poesia de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Eugénio de Andrade.

expressiva das palavras que dirige ao outro. O efeito que essas palavras produzem é, aliás, assumido no discurso interior de Adriana (“(...) aquele verbo (...) tinha a ver com a vontade que eu sentia, bem dentro de mim, à espera de gostar e ser gostada...” (GTR, 92), evidenciando a impressão positiva gravada no espírito inquieto da protagonista.

No entanto, as mensagens escritas e enviadas, de forma obsessiva e unilateral, esbarram ao longo da narrativa na não-resposta do outro, não porque quem as recebe as menospreze ou ignore, como ficou demonstrado, mas porque simplesmente não lhe é possível identificar o seu autor. Desta forma, o bilhete reveste-se nesta obra de uma função expressiva preferencial, porque mais do que permitir a troca de mensagens entre dois interlocutores se institui como mecanismo diferido de revelação e de confissão passional de um eu timidamente procurando chegar à intimidade do outro.

Pelo contrário, em *Doçura Amarga*, os postais que, no final da narrativa, Loló (diminutivo carinhoso de Maria da Glória) envia aos pais, aos irmãos e aos amigos, exercem uma função claramente informativa, na medida em que dão conta do percurso que a protagonista e o namorado fazem por *inter-rail* pela Itália e pela Grécia. Porém, o conteúdo dos postais bem como a própria linguagem alteram-se consoante o destinatário a que se dirigem. Na realidade, quando Loló escreve para a mãe ou para o pai o conteúdo incide preferencialmente em questões relacionadas com o património arquitectónico ou cultural, sendo nestes casos a linguagem cuidada e, de certo modo, contida: “Estamos num albergue da juventude na costa, que fica no cimo de um penhasco sobranceiro ao mar” (DA, 125).

Para além disso, quer no postal que envia à mãe quer no que envia ao pai (mas também naquele que dirige à irmã mais nova) é apenas Loló quem assina, ao contrário do que sucede com os restantes, em que o gesto de assinar é da responsabilidade conjunta de Loló e do namorado, o que me parece relevante do ponto de vista das

representações familiares e sociais mas sobretudo do dos relacionamentos interpessoais e intergeracionais.

Nos postais que dirige aos amigos e ao irmão mais velho, Loló muda de registo, falando de assuntos que se presume serem do interesse mútuo de destinador e destinatário – moda e lojas (no postal que envia à Sarita), museus e gastronomia (no que envia ao irmão), rapazes (quando se dirige à amiga Cuca) – e recorrendo a estratégias linguísticas adequadas ao destinatário de cada um desses postais, estratégias essas particularmente visíveis nas fórmulas de saudação e de despedida: *Ciao, bambina e arrivederci!* (dirigindo-se à Sarita), *João Ratão, irmão desnaturado* e *Beijos e abraços* (ao irmão), *Querida Cuca* e *Beijos da crónica* (à amiga Cuca).

Os postais encontram-se justapostos na narrativa, ao contrário do que sucede em *Gosto de Ti. R.*, não havendo resposta a nenhum deles por parte dos diversos destinatários, o que parece indiciar que as mensagens escritas (e que se deduz apenas terem sido enviadas), mais do que exercerem uma função estritamente comunicativa, concorrem sobretudo para a percepção da fase tranquila em que Maria da Glória se encontra após lhe ter sido diagnosticado o problema de diabetes. O objectivo pedagógico da obra parece assim cumprido, na medida em que a doença de Loló é desmistificada e abordada intratextualmente numa perspectiva positiva, sem dramatismos e por vezes fazendo uso de uma linguagem científica que visa explicar os contornos dessa doença (DA, 65–67).

Aqui chegados, resta sublinhar que a escrita, como vimos neste último capítulo da dissertação, assume uma função comunicativa preferencial nos contextos interpessoais marcados pela distância física entre os interlocutores, embora se revista por vezes de uma função expressiva notória, sobretudo para dar conta da interioridade

de um sujeito que nela encontra o espaço íntimo de revelação, como sucede nos diários e em alguns contextos romanescos edificadas fora da matriz epistolar e diarística.

Aliás, o pendor intimista que perpassa a literatura portuguesa contemporânea de potencial recepção juvenil adquire visibilidade não só nas novas modalidades de escrita adoptadas, como as narrativas epistolares e diarísticas, mas também nas restantes obras, nomeadamente através do recurso insistente à primeira pessoa. Deste modo, e em síntese, a literatura para jovens institui-se como palco privilegiado do eu, que se desdobra e multiplica numa pluralidade de estratégias textuais de construção da identidade subjectiva.

Esse egocentrismo enunciativo se, por um lado, permite dar voz a sujeitos adolescentes invariavelmente configurados como seres exemplares, por outro, atribui às obras um óbvio estatuto comunicativo, na medida em que o potencial leitor poderá encontrar nessa voz os ecos prováveis da sua própria interioridade.

Ora, é a capacidade de dialogar com os jovens, tematizando as angústias, as expectativas e as vivências que presumivelmente estes reconhecem como sendo também as suas, tudo isto numa linguagem plurissignificativa e geradora de sentidos plurais, que favorece e garante, a meu ver, o encontro decisivo com os leitores, um encontro potenciado pelas palavras e pelos silêncios que as emolduram e que as iluminam.

Conclusão

Conclusão

A leitura e a análise das obras seleccionadas para a realização do estudo que agora chega ao fim permitiram evidenciar a tendência intimista que, à semelhança do que sucede com a literatura para adultos sensivelmente nas mesmas coordenadas espacio-temporais, marca a literatura de potencial recepção juvenil nas duas últimas décadas do século XX. Tal tendência, sinalizando a gradual relevância de uma voz individual arquetípica que se confunde, frequentemente, com a dos prováveis receptores adolescentes e juvenis, traduz-se não só na centralidade da primeira pessoa nas narrativas em que o procedimento autodiegético predomina, como também na adopção de novas modalidades de escrita, como os diários e as narrativas de índole epistolar, porventura mais adequadas à livre expansão da subjectividade enunciativa.

Na verdade, e instituindo-se como um território particularmente favorável à explanação da interioridade do ser em crescimento, um ser dilemático e oscilante que se expõe e se auto-examina na superfície textual através de um registo preferencialmente introspectivo e monologal, a literatura para jovens assume-se, nesse fim-de-século, como palco privilegiado do eu, que se desdobra e multiplica nas diversas representações romanescas que o configuram e lhe dão voz.

Especial destaque merece, neste contexto, o protagonismo concedido a personagens adolescentes femininas, que, acompanhando a evolução natural da sociedade portuguesa nesse novo tempo vivido em democracia, assumem a sua dupla condição de mulheres e de seres em crescimento, manifestando, nos seus discursos plurais, as inquietações psico-emotivas e de ordem existencial decorrentes da fase de desenvolvimento em que se encontram bem como as divergências ideológicas e

comportamentais que as separam de uma certa alteridade adulta apresentada quase sempre de forma disfórica.

Não perdendo de vista o potencial leitor juvenil das obras, também ele maioritariamente feminino, tal estratégia serve o propósito genérico de orientação da leitura, permitindo, por um lado, a valorização do mundo adolescente, e das mulheres que o legitimam e lhe dão visibilidade, e, por outro, a desqualificação dos adultos, submetidos invariavelmente ao olhar impiedoso dos mais novos.

Neste contexto, o tema da incomunicabilidade intergeracional adquire particular relevância e projecção, permitindo equacionar a natureza tendencialmente problemática das relações entre jovens e adultos na literatura de potencial recepção juvenil nos finais do século XX, reflexo necessariamente ficcionado das prováveis situações de conflitualidade e divergência que marcam as relações interpessoais e intrafamiliares na sociedade portuguesa finissecular.

Assim, se, por um lado, a incomunicabilidade resulta, na literatura para jovens das últimas duas décadas do século XX, da natural necessidade de afirmação dos adolescentes e do seu desejo de emancipação relativamente à tutela parental, por outro, ela surge também como consequência inevitável da instabilidade afectiva, familiar e profissional de uma geração adulta confrontada com as rápidas e profundas alterações que o novo regime democrático instaurou no nosso país a partir da Revolução de Abril de 1974, uma geração que se procura adaptar ao novo contexto social e político, desinvestindo frequentes vezes, por incapacidade ou inadvertidamente, da relação com os mais novos.

Aos mais velhos se atribui contudo a responsabilidade maior pela desistência no diálogo significativo e eloquente com os sujeitos textuais adolescentes, uma vez que, na perspectiva destes últimos, são os adultos-progenitores que, na sua maioria, de forma

deliberada ou por manifesta incapacidade, fazem abortar o processo comunicativo, erguendo uma barreira silenciosa entre as duas gerações.

O silêncio surge assim, por um lado, como estratégia compensatória de quem não consegue (ou não quer) verbalizar a palavra que instalaria entre si e o outro um clima de entendimento e de comunhão favorável a uma troca comunicativa eficaz e, por outro, como gesto involuntário ou natural reacção defensiva de quem não encontra no seu interlocutor mudo a predisposição ou a receptividade para o diálogo.

Na realidade, escudando-se por detrás da não-resposta (ou da resposta evasiva), o outro fecha-se frequentemente num muro de silêncio que se reveste, não obstante, de uma bipolaridade significativa porque não só traduz o seu desejo de interrupção do diálogo, sentido como perturbador ou inconsequente, como sinaliza também a própria insuficiência ou a inoperância da linguagem, questões aliás insistentemente declinadas nos textos. Com efeito, nem sempre o outro encontra as palavras certas para dizer, aquelas que, em definitivo, salvariam as personagens de todas as angústias e de todas as solidões, instituindo-se neste caso o silêncio como metáfora da radical incomunicabilidade entre os seres.

Em parte decorrente dessa sua incompetência ao nível da exteriorização da palavra interior, mas também da atitude de altivez e prepotência que algumas personagens adultas cultivam, o outro impõe igualmente, e com alguma frequência, ao sujeito indagador um silêncio que perturba e faz doer, interditando-lhe a fala através de discursos imperativos de negação que enfatizam o carácter impositivo e unidireccional da linguagem ou de um expressivo comportamento não verbal que indicia claramente a intenção de pôr fim a conversas indesejadas. O silêncio adquire, nestes contextos de interdição potenciados pela palavra ou por mecanismos alternativos de substituição, um valor semântico disfórico porque prefigura um vazio comunicativo que só não o é

porque, em teoria, qualquer comportamento humano, verbal ou não verbal, produz significado e é sentido como eloquente.

Seja como for, no *corpus* estudado, o silenciamento do outro provoca no sujeito adolescente naturais movimentos de retracção e fechamento que acentuam a incomunicabilidade e a ineficácia da linguagem nesse contexto interpessoal (e intergeracional) específico, mas contribuem igualmente para o encontro do eu consigo próprio e com a restante alteridade, adulta e não adulta, que gravita em seu redor.

De facto, os desencontros afectivos com uma certa alteridade adulta, excessivamente auto-centrada e encapsulada no seu mundo interior, permitem ao sujeito adolescente redireccionar o seu olhar para o interior de si mesmo e desenvolver o seu espírito inquiridor e reflexivo, propício aliás ao exercício de auto-questionamento e auto-análise que o leva inclusivamente a encenar situações de autocomunicatividade intratextual ou de monologização do diálogo. Tais estratégias retórico-discursivas funcionam como mecanismos compensatórios privilegiados para suprir o *deficit* de comunicação que a relação com o outro implicou, atestando a inevitabilidade congénita de o sujeito se dizer e de exteriorizar a palavra interior.

As confissões de um eu que assim se projecta na superfície textual sem qualquer tipo de constrangimento ou pudor, e perante um leitor implicitamente tornado seu confidente mudo, se, por um lado, configuram uma especial forma de dizer, a que resulta do princípio de verosimilhança que o estatuto da confiança possibilita, por outro, redimensionam o estatuto do silêncio, atribuindo-lhe uma dupla significação. Com efeito, o silêncio funciona, neste preciso contexto, como mecanismo de ocultação e interdição, impossibilitando o acesso das restantes personagens à interioridade do sujeito enunciativo, mas é, também, um silêncio que, ao invés de se instituir como forma de apagamento, se configura como estratégia paradoxal de revelação,

aproximando dessa forma prováveis leitores e personagens de ficção, unidos idealmente num pacto de cumplicidade que a linguagem e o silêncio potenciam. Nessa medida, o silêncio adquire uma dimensão pragmática que extravasa claramente o domínio da ficcionalidade.

No entanto, a presumível comunhão empática entre prováveis leitores e personagens de ficção não se institui como única forma de entendimento possível entre sujeitos no contexto da literatura de potencial recepção juvenil de finais do século XX. Com efeito, e apesar das situações de incomunicabilidade experienciadas, as personagens adolescentes criam intratextualmente laços afectivos intensos e sólidos com diversas representações de uma alteridade, adulta e não adulta, que se reveste de particular relevância no complexo processo de construção da identidade subjectiva. Fazem-no essencialmente a dois níveis: por via da oralidade, em relações do tipo presencial, e pontualmente pela escrita, em situações marcadas pela distância física entre os interlocutores¹⁵¹.

Assim, se, no primeiro caso, palavras, gestos e silêncios¹⁵² concorrem para o estabelecimento de uma verdadeira comunicação afectiva entre o eu e os outros - quase sempre avós, amas, velhas criadas ou amigos -, nas situações em que a distância física se poderia *a priori* instituir como obstáculo entre os sujeitos é pela troca efectiva de cartas (ou pelo recurso a meios alternativos de comunicação) que adolescentes “dialogam” entre si, sendo contudo o silêncio também aqui sentido como comunicante.

¹⁵¹ Apesar de essa particular modalidade de comunicação, na literatura para jovens dos anos oitenta e noventa, assumir preferencialmente a forma de narrativa epistolar, e de, neste caso, a obra de Ana Maria Magalhães e Isabel Alçada *Diário Cruzado de João e Joana* se instituir como o exemplo mais paradigmático, situações há, nas restantes narrativas, em que os sujeitos textuais se socorrem da carta para anular a distância que ocasionalmente os separam de quem não está perto, sobretudo em situações de grande densidade dramática, como sucede em *Uma Questão de Cor*, que despoletam no sujeito uma necessidade imperiosa de expressar/comunicar ao outro o seu incondicional afecto, como a análise dos textos permitiu constatar.

¹⁵² Embora a palavra se torne por vezes subsidiária ou desnecessária nestes contextos, como ficou demonstrado.

Na verdade, o espaçamento temporal em que as cartas são enviadas, bem como a sua dimensão, fornecem ao receptor indicadores contextuais que lhe permitem interpretar o estado de espírito do emissor bem como a sua maior ou menor predisposição para comunicar. Também aqui, portanto, o silêncio diz mais do que as palavras, porque lida com o inefável e o indizível, ou, em última instância, com aquilo que só se apreende verdadeiramente pelos sentidos.

Desta forma, e porque entre aquele que metonimicamente se (não) revela pela escrita e aquele que assim o recebe a relação é de profunda empatia e genuína amizade, é sobretudo o que não se expressa pela linguagem que se reveste de maior produtividade semântica e se institui como pragmaticamente mais relevante para dar a conhecer ao outro, quase sempre de forma involuntária e indirecta, a interioridade e a circunstancialidade de quem escreve. De certo modo contrariando as convenções do género epistolar, em particular as da reversibilidade e da alternância discursiva, o receptor procura obter do outro, nesses casos, a revelação que ele insiste em ocultar, desdobrando-se em estratégias impulsionadoras do dizer, como o envio compulsivo de cartas solicitando a resposta imediata do outro ou o recurso alternativo ao telegrama, ao telefone ou à Internet.

Ainda assim, no contexto da literatura de potencial recepção juvenil das duas últimas décadas do século XX, a narrativa epistolar assume contornos de certo modo inovadores relativamente ao romance epistolar tradicional, seja porque a comunicação à distância se estabelece entre sujeitos masculinos e femininos unidos por uma relação de amizade (e não por motivações de ordem sentimental), como sucede em *Diário Cruzado de João e Joana*, acrescido do facto de, neste caso concreto, o *Diário* se investir de particularidades formais muito próprias que lhe concedem um estatuto híbrido, a meio termo entre o registo diarístico e a sua condição de novela epistolar, seja porque as

missivas obsessivamente endereçadas a um destinatário morto, como se regista em *A Lua de Joana*, apesar de formalmente obedecerem às marcas contratuais da carta – datação e inscrição de lugar nos fragmentos, nomeação do destinatário, recurso a fórmulas iniciais e finais tipificadas –, não esperam, em rigor, uma resposta efectiva do outro.

Com efeito, a condição fantasmática de um destinatário concebido como ausência inviabiliza, neste caso, o princípio da alternância discursiva em que se funda a narrativa epistolar tradicional, pelo que as cartas funcionam aqui como exercícios especulares de (auto)questionamento de um sujeito que se projecta no percurso descendente do seu Duplo. Nessa medida, o discurso da personagem não só permite ao leitor antecipar a sua morte trágica como, através dele, inferir das razões que terão conduzido o destinatário das cartas ao mesmo fim irremediável do seu emissor.

É aliás esse permanente jogo dialéctico entre a explicitude do dizer e a eloquência do que se silencia (ou que apenas se sugere) que, na literatura para jovens, concede ao potencial leitor juvenil das obras a possibilidade de exercitar a sua competência interpretativa e extrair significados plurais da tessitura narrativa, tanto a nível latente como manifesto, numa estratégia global que tem claramente em vista a formação literária do jovem leitor.

Na realidade, e sempre pela mediação da linguagem literária, a literatura contemporânea de potencial recepção juvenil institui-se como um lugar de reflexão sobre a problemática do crescimento (e sobre as questões existenciais, afectivas e relacionais que daí decorrem), dando voz a sujeitos textuais que, manifestando as inquietações do seu tempo e da geração a que pertencem, o fazem assumindo a sua condição humana de seres oscilantes e dramáticos, por vezes dolorosamente incompreendidos é certo, mas trilhando percursos individuais que, regra geral, os

conduzem a uma maior aceitação de si e dos outros, até porque, nessa caminhada rumo a uma fase posterior do seu desenvolvimento, não estão completamente sós ou desamparados.

De facto, o encontro afectivo e simbólico entre sujeitos textuais adolescentes e aqueles que consigo estabelecem uma verdadeira ligação emocional, consubstanciado em palavras, gestos e silêncios, não só atribui um tom claramente optimista às narrativas seleccionadas, e, assim sendo, por inerência, à literatura de potencial recepção juvenil nos finais do século XX, de forma mais generalizada, como acentua a possibilidade de um porvir auspicioso ao nível das relações humanas. Ora, numa época dominada pelo individualismo e pelo materialismo, como insiste em ser a nossa, ultrapassadas as balizas temporais a que se reporta a investigação que agora culmina, a mensagem de esperança sub-repticiamente veiculada pelos textos pode também ser lida como um apelo daqueles que, fazendo uso da sua mestria na arte da palavra e da sua visão crítica do mundo em que vivem, assim se dirigem às gerações que viram nascer.

Posto isto, e antes que a última palavra dê por concluído o percurso investigativo efectuado, importa frisar o dinamismo, a riqueza e o valor inestimável de um património literário e cultural que, pela qualidade retórico-estilística dos seus textos, pela complexidade compositiva e arquitectónica de que estes se revestem, pelos sentidos plurais que palavras e silêncios potenciam e pela abordagem literária de temas profundamente relacionados com a natureza humana, merece um lugar de pleno direito no sistema literário canónico. Um património, em suma, que, por se instituir como um lugar de afectos e descobertas, apetece (re)visitar em qualquer momento e em qualquer idade.

Bibliografia

Bibliografia activa

- GONÇALVES, Graça (2005). *Gosto de Ti. R.* 5ª ed. [1º ed. 1992]. S/l: Gostar Editora.
- GONÇALVES, Graça (2002). *Sobre a História dos Meus Pais?* 5ª ed. [1º ed. 1994]. S/l: Gostar Editora.
- GONZALEZ, Maria Teresa Maia (2006). *Gaspar e Mariana.* 4ª ed. [1ª ed. 1991]. Lisboa: Verbo.
- GONZALEZ, Maria Teresa Maia (2000). *A Lua de Joana.* [1ª ed. 1994]. Lisboa: Verbo.
- GONZALEZ, Maria Teresa Maia (2003). *O Guarda da Praia.* [1ª ed. 1996]. Lisboa: Verbo.
- GONZALEZ, Maria Teresa Maia (1999). *Dietas e Borbulhas.* 5ª ed. [1ª ed. 1996]. Col. Profissão Adolescente. 1. Algés: Difel.
- GONZALEZ, Maria Teresa Maia (1998). *A Ana Passou-se!.* 4ª ed. [1ª ed. 1997]. Col. Profissão Adolescente. 4. Algés: Difel.
- GONZALEZ, Maria Teresa Maia (2003). *O Álbum de Clara.* 4ª ed. [1ª ed. 1999]. Col. Profissão Adolescente. 12. Algés: Difel.
- HONRADO, Alexandre (2000). *Sentados no Silêncio.* Porto: Âmbar.
- MAGALHÃES, Ana Maria e ALÇADA, Isabel (2003). *Diário Secreto de Camila.* 4ª ed. [1ª ed. 1999]. Lisboa: Caminho.
- MAGALHÃES, Ana Maria e ALÇADA, Isabel (2002). *Diário Cruzado de João e Joana.* 2ª ed. [1ª ed. 2000]. Lisboa: Caminho.
- MOTA, António (2004). *Cortei as Tranças.* 6ª ed. [1ª ed. 1990]. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- SALDANHA, Ana (1995). *Uma Questão de Cor.* Lisboa: Caminho.
- SALDANHA, Ana (1999). *Cinco Tempos, Quatro Intervalos.* Lisboa: Caminho.
- SALDANHA, Ana (2000). *Para o Meio da Rua.* Lisboa: Caminho.
- SOARES, Luísa Ducla (1994). *Diário de Sofia & Cª (aos 15 anos).* Porto: Civilização.
- VIEIRA, Alice (1999). *Rosa, Minha Irmã Rosa.* 15ª ed. [1ª ed. 1979]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1998). *Lote 12 – 2º Frente.* 11ª ed. [1ª ed. 1980]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (2003). *Chocolate à Chuva.* 13ª ed. [1ª ed. 1982]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (2004). *Águas de Verão.* 8ª ed. [1ª ed. 1985]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1998). *Flor de Mel.* 6ª ed. [1ª ed. 1986]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1997). *Viagem à Roda do Meu Nome.* 7ª ed. [2ª ed. 1987]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1993). *Paulina ao Piano.* 4ª ed. [2ª ed. 1987]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1995). *Às Dez a Porta Fecha.* 4ª ed. [1ª ed. 1988]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (2004). *A Lua Não Está à Venda.* 8ª ed. [1ª ed. 1988]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1999). *Úrsula, a Maior.* 5ª ed. [1ª ed. 1989]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1998). *Os Olhos de Ana Marta.* 3ª ed. [1ª ed. 1990]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (2006). *Caderno de Agosto.* 4º ed. [1ª ed. 1995]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1999). *Se Perguntarem por Mim, Digam que Voei.* 3ª ed. [1ª ed. 1997]. Lisboa: Caminho.
- VIEIRA, Alice (1999). *Um Fio de Fumo nos Confins do Mar.* Lisboa: Caminho.

Bibliografia passiva referenciada

- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1981). “Nótula sobre o conceito de Literatura Infantil” in SÁ, Domingos Guimarães. *A Literatura Infantil em Portugal. Achegas Para a Sua História*. Braga: Editorial Franciscana, pp. 11-15.
- AGUIAR e SILVA, Vítor Manuel de (1986). *Teoria da Literatura*. 7ª ed. revista. Vol. I. Coimbra: Almedina.
- ALMEIDA, Maria Teresa (1988). *Para Uma Estilística da Carta: La Nouvelle Heloïse*. Lisboa: F.C.S.H. da Universidade Nova de Lisboa [Dissertação de Doutoramento].
- ALMODÓVAR, Antonio Rodríguez (1995). “La educación literaria en la pubertad”. *CLIJ – Cuadernos de la Literatura Infantil y Juvenil*. Nº 72, pp. 16-22.
- ALTMAN, Janet Gurkin (1982). *Epistolarity: Approaches to a Form*. Columbus: Ohio State University Press.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1996). *Primeiro Livro de Poesia – Poemas em Língua Portuguesa para a Infância e a Juventude*. 4ª ed.. S/L: Caminho.
- APPLEYARD, J. A. (1991). *Becoming a Reader. The Experience of Fiction from Childhood to Adulthood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- AVANZINI, Guy (1980). *O Tempo da Adolescência*. Col. Persona. Nº 17. Lisboa: Edições 70.
- AZEVEDO, Orlanda (2003). *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*. Lisboa: Edições Colibri.
- AZEVEDO, Fernando Fraga de (2004). “Intertextos fundamentais na constituição de um cânone literário para a infância”. *Malasartes – Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*. Nº 13. Porto: Campo das Letras, pp. 13 – 17.
- AZEVEDO, Fernando (2006). *Literatura Infantil e Leitores. Da Teoria às Práticas*. Braga: U. Minho/Instituto de Estudos da Criança.
- AZEVEDO, Fernando e outros (coord) (2007). *Imaginário, Identidades e Margens. Estudos em Torno da Literatura Infanto-Juvenil*. Vila Nova de Gaia: Gailivro.
- BACHELARD, Gaston (2000). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- BAPTISTA, Abel Barros (1997). “O espelho perguntador”. *Colóquio/Letras*. Nº 143/144, pp. 63-79.

- BARRETO, António Garcia (1998). *Literatura para Crianças e Jovens em Portugal*. Porto: Campo das Letras.
- BARTHES, Roland (1995). *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Col. Signos. Nº 17. Lisboa: Edições 70.
- BASTOS, Glória (1999). *Literatura Infantil e Juvenil*. Lisboa: Universidade Aberta.
- BENAVENTE, Ana (coord) (1996). *A Literacia em Portugal. Resultados de uma Pesquisa Extensiva e Monográfica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- BENJAMIN, Walter (2002). *Charles Baudelaire. Un Poète Lyrique à L'Apogée du Capitalisme*. Paris: Petite Bibliothèque Payot.
- BERLO, David (1991). *O Processo da Comunicação. Introdução à Teoria e à Prática*. São Paulo: Martins Fontes.
- BETTELHEIM, Bruno (1985). *A Psicanálise dos Contos de Fadas*. Lisboa: Bertrand Editores.
- BLOCKEEL, Francesca (2001). *Literatura Juvenil Portuguesa Contemporânea. Identidade e Alteridade*. Lisboa: Editorial Caminho.
- BORTOLUSSI, Marisa (1985). *Análisis Teórico del Cuento Infantil*. Madrid: Alhambra.
- BOWLBY, John (1990). *Apego: a Natureza do Vínculo*. 2ª ed.. São Paulo: Martins Fontes.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1995). *A Lua, a Literatura e o Mundo*. Col. Cosmos-Literatura. Nº 6. Lisboa: Edições Cosmos.
- CALADO, Isabel (1994). *A Utilização Educativa das Imagens*. Porto: Porto Editora.
- CAMPBELL, Elizabeth (1995). "Re-visions, Re-flections, Re-creations: epistolarity in novels by contemporary women". *Twentieth Century Literature*. Vol. 41. Nº 3, pp. 332 – 348, disponível em <http://www.jstor.org/stable/441856>, consultado em 03/09/2008.
- CAMPOS, Susana Alice (2006). *Ecos do Passado pela Voz de Ana Saldanha. Revisitar a Memória de Alguns Contos dos Irmãos Grimm e de Hans Christian Andersen*. Braga: Universidade do Minho [Dissertação de Mestrado].
- CARRETO, Carlos Clamote (1996). *Figuras do Silêncio. Do Inter/Dito à Emergência da Palavra no Texto Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa.

- CASANOVA, Isabel (1996). “A força ilocutória dos actos directivos” in HUB FARIA, Isabel e outros. *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Col. Universitária. Série Linguística. Lisboa: Caminho.
- CEIA, Carlos (2004). *A Literatura Ensina-se? Estudos de Teoria Literária*. 2ª ed. Lisboa: Colibri.
- CERRILLO, Pedro (2001). “Lo literario y lo infantil: concepto y caracterización de la literatura infantil” in CERRILLO, Pedro e PADRINO, Jaime G. (coord). *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Univ. Castilla-La Mancha, pp. 79 - 94.
- CERVERA, Juan (1992). *Teoria de la Literatura Infantil*. Bilbao: U. Deste/ Ediciones Mensajero.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema.
- CLAES, Michel (1990). *Os Problemas da Adolescência*. Lisboa: Editorial Verbo.
- COLOMER, Teresa (1994). “El lector de la etapa infantil (0-6 años)”. *Alacena*. Nº 21, pp. 18-24.
- CONESA, Miguel Angel (2000). *Crece con los Cuentos. Nuevas Aportaciones al Crecimiento Personal a Partir de los Cuentos de Andersen*. Bilbao: Ed. Mensajero.
- COSTA, Maria da Conceição (1997). *No Reino das Fadas. A Importância dos Contos de Fadas na Formação da Criança e do Jovem*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- COULET, Henri (1995). “Secret du personnage, secret de l’auteur, secret de l’oeuvre dans quelques romans du XVIII Siècle”. *Secret et Topique Romanesque du Moyen Age au XVIII Siècle*. Lisboa: Institut Franco-Portugais.
- COURTINE, Jean-Jacques e HAROCHE, Claudine (1995). *História do Rosto*. Col. Teorema – Série Especial. Nº 15. Lisboa: Editorial Teorema.
- CUNHA, Tito Cardoso e (2003). “A loquacidade do silêncio”. *Textos e Pretextos – O Silêncio*. Lisboa: FLUL, pp.66 – 73.
- DAMÁSIO, António (2000). *O Sentimento de Si. O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. 8ª ed.. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- DAVIS, Flora (1996). *La Comunicación No Verbal*. Madrid: Alianza Editorial.
- DIDIER, Béatrice (1976). *Le Journal Intime*. 2ème éd.. Paris: PUF.

- DIOGO, Américo Lindeza (1994). *Literatura Infantil – História, Teoria, Interpretações*. Col. Mundo de Saberes. Nº 9. Porto: Porto Editora.
- DINIZ, Maria Augusta Seabra (1994). “A literatura popular: uma forma de sabedoria”. *Discursos. Estudos de Língua e Cultura Portuguesa*. Nº 8. Lisboa: Universidade Aberta.
- DUBORGEL, Bruno (1988). “La psyché, d’albums embellie” in CAUSSE, Rolande (dir). *L’Enfant Lecteur*. Paris: Autrement Revue, pp. 48–55.
- DUPONT-ESCARPIT, Denise (1999). “Adolescência: leitura(s) em liberdade?”. *Do Dragão ao Pai Natal. Olhares sobre a Literatura para a Infância*. Porto: Campo das Letras, pp. 71–87.
- DUYFHUIZEN, Bernard (1986). “Diary narratives in fact and fiction”. *Novel: a Forum on Fiction*. Vol. 19. Nº 2, pp. 171–178, disponível em <http://www.jstor.org/stable/1345552>, consultado em 03/08/2008.
- ECO, Umberto (1993). *Leitura do Texto Literário. Lector in Fabula – A Cooperação Interpretativa nos Textos Literários*, 2ª ed.. Lisboa: Editorial Presença.
- ELIAS, Norbert (1989). *O Processo Civilizacional*. Vol. I. Nº 11. Lisboa: Dom Quixote, pp. 32–47.
- FOUCAULT, Michel (1983). “L’écriture de soi”. *Corps Écrit*. Nº 5. S/L: PUF, pp. 3 – 23.
- FORCEY, Blythe (1991). “Charlotte Temple and the end of epistolarity”. *American Literature*. Vol. 63. Nº 2, pp. 225-241, disponível em <http://www.jstor.org/stable/2927163>, consultado em 01/09/2008.
- FREUD, Sigmund (2001). *Esboço de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- FUKUYAMA, Francis (2000). *A Grande Ruptura. A Natureza Humana e a Reconstituição da Ordem Social*. Lisboa: Quetzal Editores.
- GÓES, Lúcia Pimentel (1984). *Introdução à Literatura Infantil e Juvenil*. São Paulo: Pioneira.
- GOFFMAN, Erving (1989). *A Representação do Eu na Vida Cotidiana*. 4ª ed.. Petrópolis: Vozes.
- GOLEMAN, Daniel (2006). *Inteligência Emocional*. Lisboa: Sábado.
- GOMES, José António (1997). *Para uma História da Literatura Portuguesa para a Infância e a Juventude*. Lisboa: Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.
- GOMES, José António (1998). *Introdução à Obra de Alice Vieira*. Lisboa: Caminho.

- GOMES, José António (2000). “Literatura para a infância” in LAMAS, Estela Ribeiro (coord). *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*. Col. Dicionários Temáticos. Porto: Porto Editora, pp. 287 – 296.
- GOMES, José António (2007). “Perfil de uma Educadora de Infância”, disponível em www.casadaleitura.org, consultado em 23/11/2007.
- HUNT, Peter (1994). *Criticism, Theory & Children’s Literature*. Oxford: Blackwell.
- JAN, Isabelle (1985). *La Littérature Enfantine*. 5ª ed.. Paris: Les Editions Ouvrières.
- JAWORSKI, Adam (1993). *The Power of Silence: Social and Pragmatic Perspectives*. Newbury Park-London: Sage.
- LAJOLO, Marisa (2005). *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*. São Paulo: Ática.
- LANCASTRE, Maria José (1992). *O Eu e o Outro. Para uma Análise Psicanalítica da Obra de Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Quetzal Editores.
- LESNIK-OBERSTEIN, Karin (1996) “Defining Children’s Literature and Childhood” in HUNT, Peter (1996) (ed). *International Companion Encyclopedia of Children’s Literature*. London and New York: Routledge, pp. 17-30.
- LEJEUNE, Philippe (1975). *Le Pacte Autobiographe*. Paris: Seuil.
- LEVINAS, Emmanuel (1988). *Ética e Infinito*. Biblioteca de Filosofia Contemporânea. Nº 7. Lisboa: Edições 70.
- LIPOVETSKY, Gilles (1989). *A Era do Vazio. Ensaio sobre o Individualismo Contemporâneo*. Lisboa: Relógio d’Água Editores.
- LLUCH, Gemma (2008). “Una propuesta de análisis para el estudio del lector modelo en la literatura infantil”, disponível em <http://www.casadaleitura.org>, consultado em 1/4/2008.
- MAIA, Gil (2002). “O visível, o legível e o invisível”. *Malasartes – Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*. Nº 10. Porto: Campo das Letras, pp. 3– 8.
- MALRIEU, Philippe (1996). *A Construção do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget.
- MANZANO, Mercedes Gómes del (1984). “Literatura juvenil: sí o no?” in *Alacena*. Nº 1, pp. 4–5.
- MATHIAS, Marcello Duarte (2001). *A Memória dos Outros. Ensaios e Crónicas*. Lisboa: Gótica.

- MATOS, Maria Luísa Sarmiento de (1993). *Os Itinerários do Maravilhoso. Uma Leitura dos Contos para Crianças de Sophia de Mello Breyner Andresen*. Col. Mundo de Saberes. Nº 6. Porto: Porto Editora.
- MYERS, Gail e MYERS, Michelle (1990). *Les Bases de La Communication Humaine*. Québec: McGraw- Hill Editeurs.
- MENDOZA, Antonio (2001). “Sobre la reorientación de la crítica en Literatura infantil y Juvenil” in CERRILLO, Pedro e PADRINO, Jaime G. (coord). *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Univ. Castillla-La Mancha, pp. 27-39.
- MERGULHÃO, Teresa (2001). “O discurso epistolar em *Julie ou La Nouvelle Heloïse* e *Die Leiden des Jungen Werther*: pragmática e funcionalidade”. *Estudos Literários/Estudos Culturais. Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora: Universidade de Évora (CD-ROM), também disponível em <http://www.eventos.uevora.pt>.
- MERGULHÃO, Teresa (2008). “Relação texto-imagem no livro para crianças: uma leitura de *Bernardo Faz Birra* e de *Quando a Mãe Grita...*”, disponível em <http://www.casadaleitura.org>.
- MESQUITA, Armindo (coord) (2002). *Pedagogias do Imaginário. Olhares sobre a Literatura Infantil*. Porto: Edições Asa.
- MESQUITA, Armindo (2008). *A Estética da Recepção na Literatura Infantil*. Disponível em <http://alfarrabio.di.uminho.pt>, consultado em 11/01/2008.
- MORÃO, Paula (1994). “O secreto e o real – caminhos contemporâneos da autobiografia e dos escritos intimistas”. *Românica*. Nº 3. Lisboa: Edições Cosmos, pp. 21–30.
- MORÃO, Paula (2007). “The impossible Self-Portrait” in BUESCU, Helena Carvalhão e DUARTE, João Ferreira (coord). *Stories and Portraits of the Self*. Amsterdam – New York: Rodopi, pp. 253 – 265.
- MOSS, Geoff (1992). “Metafiction, Illustration, and Poetics of Children’s Literature”, in Hunt, Peter (ed). *Litterature for Children. Contemporary Criticism*. London and New York: Routledge, pp. 44–66.
- NETO, Nelson Leitão (2006). “Unidade/alteridade e autenticidade/autoficção do eu saramaguiano” in MONTEIRO, Maria da Assunção Morais (coord). *A Escrita Diarística Portuguesa no Século XX*. Vol. 1. S/l: Pena Perfeita, pp. 41–54.
- OLIVEIRA, Anabela Branco de (2000). “Paraliteratura (Literatura Marginal)” in LAMAS, Estela Pinto Ribeiro (coord). *Dicionário de Metalinguagens da Didáctica*. Porto: Porto Editora, p. 361.
- O’SAGAE, Peter (2004). “Literatura infantil e *habilidades* de leitura”, disponível em www.dobrasdaleitura.com, consultado em 13/01/2004.

- PADRINO, Jaime Garcia (2001). “La investigación de la Literatura Infantil en España: en busca de una identidad científica” in CERRILHO, Pedro e PADRINO, Jaime G. (coord). *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Univ. Castilla-La Mancha, pp.13–26.
- PARAFITA, Alexandre (1999). *A Comunicação e a Literatura Popular*. Lisboa: Plátano.
- PARDINA-BARNES, Patricia (2001). “Letters from Harvard Enrique Anderson Imbert (1919–2000) and Rosario Rexach (1912–): a generational account of an epistolary friendship”. *Hispânia*. Vol. 84. Nº 2., pp. 157 – 180, disponível em <http://www.jstor.org/stable/3657720>, consultado em 03/09/2008.
- PEDRO, Emília Ribeiro (1996). “Interacção Verbal” in HUB FARIA, Isabel e outros. *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Col. Universitária. Série Linguística. Lisboa: Caminho.
- PEDRO, Maria do Sameiro (2000). “Diários, memórias e aventuras”. *Malasartes. Cadernos de Literatura para a Infância e a Juventude*. Nº 4. Porto: Campo das Letras, pp. 14–17.
- PÉREZ, Janet (1984). “Functions of rhetoric of silence in contemporary spanish literature”. *South Central Review*. Vol. 1. Nº 1/2, pp. 108 – 130, disponível em <http://www.jstor.org/stable/3189244>, consultado em 03/09/ 2008.
- PERROT, Michelle (2007). *Uma História das Mulheres*. Porto: Edições Asa.
- PIZARRO, E. (1983). *Psicologia do Adolescente*. Lisboa: Edições Paulistas.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina Macário (1990). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- REIS, Carlos (1997). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. 2ª ed.. Coimbra: Livraria Almedina.
- RISCADO, Leonor (2006). “Alice Vieira – 25 anos de vida literária”. *No Branco do Sul as Cores dos Livros – Actas*. Lisboa: Editorial Caminho, pp. 109-118.
- ROBERT, Marthe (1979). *Romance das Origens e Origens do Romance*. Lisboa: Via Editora.
- ROCHA, Clara (1992). *Máscaras de Narciso. Estudos Sobre a Literatura Autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina.
- RODRIGUES, Isabel Cristina (1999). “Cartas a Sandra de Vergílio Ferreira: a encenação do diálogo epistolar”, disponível em <http://www2.dlc.ua.pt>, consultado em 21 de Setembro de 2007.

- RODRIGUES, Isabel Cristina (2006). *A Palavra Submersa. Silêncio e Produção de Sentido em Vergílio Ferreira*. Aveiro: Universidade de Aveiro [Dissertação de Doutoramento].
- ROGERS, Carl R. (1984). *Tornar-se Pessoa*. 7ª ed.. Lisboa: Moraes Editores.
- SÁEZ, M^a Victoria Sottomayor (2001). “Literatura en série” in CERRILLO, Pedro e PADRINO, Jaime G. (coord) (2001). *La Literatura Infantil en el Siglo XXI*. Cuenca: Ediciones de la Univ. Castilla-La Mancha, pp.41–65.
- SAMPAIO, Daniel (2006). *Lavrar o Mar – Um Novo Olhar sobre o Relacionamento entre Pais e Filhos*. Lisboa: Editorial Caminho.
- SILVA, Fátima Fernandes da (2002). *À Escuta do Silêncio*. Lisboa: FLUL [Dissertação de Mestrado]
- SILVA, Maria Gabriela de Sousa (2008). *Ler e Amar na Adolescência*. Lisboa: Livros Horizonte.
- SILVA, Rita Barroso Ferreira da (2003). *Puer Lector in Fabula: Análise da Construção do Leitor Infantil Através do Estudo Comparativo das Histórias de Winnie-The-Pooh de A. A. Milne e E. Shepard e de suas Diferentes Adaptações pela Walt Disney Company*. Lisboa: FLUL [Dissertação de Mestrado].
- SOUSA, Sérgio Guimarães (1998). “Literatura infantil: uma literatura na literatura”. *Palavras*. Nº 13. Lisboa: APP, pp. 61- 89.
- SOUSA, Carlos Mendes (2000). *Clarice Lispector. Figuras da Escrita*. Col. Poliedro, Nº 3. Braga: Universidade do Minho.
- STEINER, George (1985). *Language and Silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*. New Haven and London: Yale University Press.
- STEINER, George (2007). *O Silêncio dos Livros*. Lisboa: Gradiva.
- TORRADO, António (1988). “Aos pais e educadores”. *Indo eu, Indo eu*. Col. Lagarto Pintado. Nº 14. Lisboa: Plátano Editora.
- TORRADO, António (2002). “Novos modos de ler” in MESQUITA, Armindo (coord). *Pedagogias do Imaginário. Olhares Sobre a Literatura Infantil*. Porto: Edições Asa, pp. 215 – 220.
- TRAÇA, Maria Emília (1992). *O Fio da Memória. Do Conto Popular ao Conto para Crianças*. Porto: Porto Editora.
- TROUILLE, Mary (1991). “Writing the female voices: essays on epistolary fiction, by Elizabeth C. Goldsmith” in *Eighteenth-Century Studies*. Vol. 25. Nº 1, pp. 106 – 110, disponível em <http://www.jstor.org/stable/2739192>, consultado em 03/09/2008.

- VALVERDE, Maria de Fátima (2001). “A carta, um género ficcional ou funcional”. *Estudos Literários/Estudos Culturais. Actas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*. Évora. Universidade e Évora (CD-ROM), também disponível em <http://www.eventos.uevora.pt>.
- VELOSO, Rui Marques (2007). “Não-receita para escolher um bom livro”, disponível em www.casadaleitura.org, consultado em 23/11/2007.
- VIEIRA, Alice (2008). “Palavras mágicas”. *Activa*. Nº 214. Lisboa: Edimpresa.
- VILA MAIOR, Isabel (1999). “Desenvolvimento da linguagem, práticas culturais e educação literária nos romances de Alice Vieira”. *Aprender*. Nº 22. Portalegre: Escola Superior de Educação de Portalegre, pp. 57–65.
- VILA MAIOR, Isabel (2003). *Représentations et Stratégies Narratives dans la Littérature de Jeunesse au Portugal – de la Dictature à la Démocratie*. Rennes: Université Rennes 2.
- WATZLAWICK, Paul e outros (1993). *Pragmática da Comunicação Humana*. São Paulo: Editora Cultrix.
- ZABALBA, Jesus Ballaz (1985). “La necesidad de una literatura específicamente juvenil”. *Alacena*. Nº 3, pp. 4–5.